LA FRANCE
ET
LA POLOGNE

DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

ANNUAIRE HISTORIQUE ÉDITÉ PAR
LA BIBLIOTHÈOUE POLONAISE DE PARIS

VOLUME 1
No 1

1938

1re ANNÉE
JANVIER - MARS

6 QUAI D'ORLÉANS A PARIS
PUBLICATION TRIMESTRIELLE

LA FRANCE
ET
LA POLOGNE

DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES



ANNUAIRE HISTORIQUE ÉDITÉ PAR
LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

VOLUME 1
No 1

1938

Ire ANNÉE
JANVIER - MARS

6 QUAI D'ORLÉANS A PARIS
PUBLICATION TRIMESTRIELLE





SOMMAIRE

Numéro 1 Janvier-Mars 1938

LA FRANCE ET LA POLOGNE DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

Annuaire historique édité par la Bibliothèque Polonaise de Paris

Rédacteur en chef : J. ŻARNOWSKI

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

TARIF DES ABONNEMENTS

Abonnement annuel :

France et Colonies 100 frs Etranger 150 frs Pologne 25 Zl.

Les abonnements en Pologne sont payables par mandats chèques-postaux : P.K.O., Warszawa, konto czekowe No. 195.100, Biblioteka Polska w Paryzu, "Rocznik".

Le numéro séparé 30 frs (Etranger : port en sus)

LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

6, Quai d'Orléans, PARIS-IVe

AVANT-PROPOS

Placées aux extrémités opposées de l'immense plaine germanique, la France et la Pologne apparaissent cependant rattachées par des liens profonds et continus qui témoignent d'une compréhension et d'une sympathie si rares dans la rencontre de deux races différentes, et qui est la manifestation d'une secrète correspondance entre le génie de leurs peuples.

Les foyers de cette attirance mutuelle se sont déplacés bien des fois au courant des siècles. Ce fut d'abord la religion commune et l'organisation de la vie monastique, puis des relations de dynasties et des combinaisons de la haute politique, ensuite la culture raffinée d'une société gravitant autour du trône, finalement, l'expansion des idées humanitaires et la lutte pour l'indépendance nationale.

Les voies de l'interpénétration étaient multiples et diverses. Parmi elles celle de l'Art était et reste une des plus essentielles. L'étude des relations artistiques entre la France et la Pologne projette une vive lumière sur le caractère très particulier du contact entre ces deux nations. Les recherches entreprises dans ce domaine promettent beaucoup de révélations importantes pour l'histoire des deux peuples.

La Bibliothèque Polonaise de Paris, qui, dans le courant de l'année actuelle, atteindra au centenaire de son existence, se propose, en sa qualité d'institution affiliée à l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, d'élargir le domaine de son action et d'apporter une contribution systématique à l'étude de ces relations en créant une section d'histoire de l'art consacrée spécialement à ce but. Les milieux scientifiques de la France ont réservé à cette idée un accueil plein de sympathie et de bienveillance et ont promis le concours de leur précieuse collaboration.

L'Annuaire, dont nous avons l'honneur de présenter le premier fascicule, sera, conformément à l'idée de ses initiateurs, le fidèle écho de l'activité de cette section.

L'Annuaire se propose de publier :

1. *Des études consacrées aux œuvres d'art et aux monuments français, ayant trait à l'histoire de la Pologne qui se trouvent en France.*

2. *Des études sur les œuvres des artistes français, conservées dans les collections nationales et privées en Pologne.*

3. *Des travaux concernant l'influence de l'art français sur la peinture, la sculpture et l'architecture polonaises.*

4. *Des documents, pouvant servir de base à l'histoire des relations artistiques entre les deux pays.*

La section de l'histoire de l'art a, de plus, l'intention d'inventorier aussi complètement que possible les œuvres d'art des collections nationales et privées en France qui rentrent dans le cadre des relations artistiques franco-polonaises et de publier, au fur et à mesure, les résultats de ces recherches dans l'Annuaire.

En réalisant ce programme, la section de l'histoire de l'art et l'Annuaire ont la conviction de contribuer, de la façon la plus efficace, à faciliter le contact et une active collaboration entre les savants français et ceux de la Pologne.

MONUMENTS
ÉLEVÉS EN FRANCE A LA GLOIRE
DE JEAN SOBIESKI

par

PAUL VITRY



1. Pierre Vaneau. Statue de Jean Sobieski.
A Madame de Chazelles, Château de Brassac (Puy-de-Dôme).

I

LES CIRCONSTANCES HISTORIQUES

La bataille de Vienne de 1683 où le roi de Pologne Jean Sobieski se couvrit de gloire et sauva la chrétienté en mettant en déroute les Turcs qui menaçaient la capitale de l'Empire, marque le point culminant de cette « guerre sainte » du XVIIe siècle qui aboutit au recul définitif de l'Infidèle (1).

Près de vingt ans auparavant, les Turcs menaçaient déjà Vienne et le pape proposait aux princes chrétiens une ligue qui ressemblait à une croisade. Mais les disputes des princes allemands et le délabrement de l'Allemagne avaient alors failli laisser le champ libre à l'invasion. C'est l'intervention du roi très chrétien, fils aîné de l'Eglise, le jeune Louis XIV, qui avait sauvé pour cette fois la situation et le corps de troupes françaises commandé par Coligny, placé sous les ordres de Montecuculli, général des impériaux, avait déterminé le succès de la bataille qui fut livrée le 1er août 1664, près du monastère de Saint-Gothard; elle permit à l'Empereur de signer une paix provisoire, le 10 août de la même année.

Ce fait de guerre auquel le jeune roi de France s'était vivement intéressé, de loin, resta, malgré la politique qu'il suivit ensuite et qui ménageait le Sultan, un de ceux qui devaient dans sa pensée honorer les débuts de son règne personnel. Il en fit placer des représentations allégoriques dans le colossal plafond de la Grande Galerie de Versailles ordonné par Charles Lebrun, et, dans le *Vase de la Guerre* qui fut mis en place d'honneur sur la terrasse du palais, Coysevox dut représenter sur la panse de ce vase, d'après les dessins du même Lebrun, une France casquée, suivant le vol d'un aigle qui se pose sur son bouclier; elle chasse un ennemi en fuite, enjambe les cadavres d'un groupe de guerriers renversés, tandis qu'un Hercule placé derrière elle abat de sa massue des Turcs enturbannés et empanachés.

(1) Voir notamment le Catalogue de l'Exposition organisée, en 1933, à la Bibliothèque Polonaise de Paris, à l'occasion du 250e anniversaire de la bataille de Vienne et le numéro spécial de la *Pologne Littéraire* du 15 janvier 1934 consacré à cet anniversaire.

Or, au moment où ces allégories peintes et sculptées s'exécutaient (l'achèvement de la Galerie des Glaces date de 1684 et le vase de Coysevox est signé de la même année), une autre lutte épique contre le Turc venait de se dérouler en Hongrie. Mais Louis XIV avait renoncé à y prendre part, ne voulant pas se brouiller avec le Sultan et ruiner le commerce français au Levant. Il était resté sourd aux appels du pape Innocent XI, avec qui il était alors en conflit. Il estimait qu'aucun prince ne voulait sincèrement faire la guerre sainte. Pratique et positif, malgré les apparences, il ne s'était pas laissé tenter par les suggestions qu'on lui faisait, une fois les Barbares chassés de l'Empire, de le nommer roi des Romains et peut-être empereur, en déposant le faible Léopold. Il avait assez à faire, du reste, avec la Hollande, l'Angleterre et l'Espagne, dont l'alliance se reformait contre lui depuis la paix de Nimègue.

C'est le roi de Pologne Jean Sobieski qui se laissa cette fois persuader par le pape et par l'Empereur de voler au secours de la religion. Il se détacha de la politique française qu'il avait servie précédemment, conclut alliance avec l'Autriche et réunit une armée composite dans laquelle il groupa les contingents de toutes les parties de l'Allemagne; il y fit entrer certainement aussi un assez grand nombre de volontaires français, à côté du duc Charles de Lorraine qui avait fui la France pour se mettre au service de l'Empire. Soixante mille combattants réunis sous le commandement de Jean Sobieski surprirent, le 12 septembre 1683, l'armée de Kara Mustapha, forte de plus de 200.000 hommes, et la forcèrent à lever le siège de Vienne. Mais le roi de France avait refusé son concours officiel.

Plus tard, Louis XIV, devenu le dévot époux de Mme de Maintenon, regrettera peut-être son abstention et peut-être englobera-t-il volontiers les succès de 1664 et ceux de 1683. Une allégorie du Salon de la Paix à Versailles, postérieure à la Galerie des Glaces, montrera une Europe entre la Justice et la Piété, assise sur un monceau d'armes *ottomanes ;* le Turc est toujours l'ennemi traditionnel, le vaincu par excellence, et le roi oubliait qu'il avait souvent été son allié.

Mais, si les principales allégories versaillaises pouvaient, dans une certaine mesure, évoquer après coup les événements de Hongrie récents, c'est à ceux de 1664 qu'elles se rapportaient effectivement : aucune allusion n'y était faite à la Pologne, et l'aigle qui accompagne la figure de la France sur le vase de Coysevox est une aigle impériale, non une aigle polonaise.

Par contre, il existe en France tout un ensemble de documents d'art relatifs à Jean Sobieski et à sa glorieuse campagne de 1683. Ils ont déjà



2. Reconstitution hypothétique du monument de Sobieski.
Dessinée par Ed. Corroyer, sous la direction de Marius Vachon.

3. Jean Sobieski à la Bataille de Chocim.
Gravure de Romeyn de Hooghe.

été en partie publiés (2); mais il a paru opportun d'en présenter ici l'histoire précise, établie par des recherches récentes (3). De moindre valeur artistique que les morceaux de la décoration de Versailles, auxquels nous faisions allusion tout à l'heure, ils sont l'œuvre d'un atelier provincial dont le chef, Pierre Vaneau, ne manque certes pas de valeur et d'originalité, et ils ont cet intérêt d'avoir été commandés par un mécène particulier, Armand de Béthune, évêque du Puy; nous verrons tout à l'heure la passion que celui-ci éprouva pour le héros polonais et les raisons de cette passion.

Ces œuvres d'art sont aujourd'hui dispersées : peut-être n'ont-elles jamais été jointes en un ensemble cohérent; peut-être les projets grandioses élaborés par le prélat n'ont-ils jamais été complètement réalisés.

La faute en est sans doute à diverses circonstances locales, mais aussi à la situation politique générale; Sobieski, après avoir été grand ami de la France (il avait fait ses études à Paris et épousé une Française), après avoir conclu un traité politique avec Louis XIV en 1675, avait fait alliance avec l'Autriche, le principal ennemi de Louis XIV. L'ambassadeur du roi de France fut insulté à Varsovie, et les partisans de la France durent s'exiler l'année même de la victoire de Vienne.

D'ailleurs, après l'éclatante et décisive victoire de Vienne, Sobieski s'efforça de dissiper le malentendu avec le roi de France, de reprendre le contact avec lui et de l'associer à ses plans de croisade contre les Turcs dans une entente solide et durable. L'empereur Léopold, il est vrai, se montrait peu reconnaissant envers lui et, tandis que les Turcs perdaient Bude en 1686, Belgrade en 1688, les Polonais, mal secondés par les Autrichiens, après avoir porté la guerre en Moldavie et en Bessarabie, étaient obligés de signer une paix peu honorable à Moscou. Ils subirent plus tard des invasions de Tartares, et, Sobieski isolé, ayant perdu le bénéfice de ses victoires, mourut en 1696, laissant son royaume diminué et humilié.

Pendant ce temps, la France, en proie aux difficultés de la guerre de la Ligue d'Augsbourg, isolée aussi à l'autre bout de l'Europe, ayant contre elle à la fois les princes catholiques et les protestants, ne pouvait décider la Pologne à l'aider contre l'Empereur et contre l'Electeur de Brandebourg; elle se défendait âprement sur le Rhin, perdait sa flotte à la Hogue, l'emportait cependant sur la coalition dans les sanglantes journées de Stein-

(2) En particulier, par Marius Vachon : *La vie et l'œuvre de Pierre Vaneau et le monument de Jean Sobieski*. Paris, Charavay, 1882.

(3) Cf. E. Gautheron. *Les peintres et sculpteurs du Velay*. Le Puy, 1927. Dans son bel article de la *Pologne Littéraire* (15 janvier 1934), à propos de l'Exposition de *Sobieski d'après les Estampes de l'époque* organisée à la Bibliothèque Polonaise en 1933, M. Albert Depréaux avait déjà, dans quelques lignes très courtes mais très justes, utilisé les travaux de M. Gautheron et remis au point très nettement la question embrouillée à plaisir par Marius Vachon et ses prédécesseurs.

kerque et de Neerwinden, mais épuisée, manquant d'argent, négociait enfin la paix médiocre de Ryswyck en 1697. On conçoit que, pendant cette triste période, l'enthousiasme en faveur du roi de Pologne était un peu tombé et que les honneurs qui lui étaient destinés en 1683, même si le roi eût permis qu'on les lui rendît, n'étaient plus guère de saison.

Il faut, pour comprendre la genèse des projets grandioses élaborés par Armand de Béthune, remonter de quelque dix ans en arrière. C'est en 1674 que Jean Sobieski, après avoir bataillé avec succès contre les Cosaques, les Tartares, les Moscovites et les Suédois, puis contre les Turcs qu'il avait battus notamment à Komarno et à Chocim, avait été proclamé roi de Pologne. Agé de quarante-cinq ans, le nouveau roi avait une réputation de bravoure, de science militaire et de magnificence. L'ambassadeur du roi de France, l'évêque de Forbin-Janson, n'avait pas été étranger à cette élection. Il avait été le promoteur d'une collaboration politique étroite entre la Pologne et la France. Forbin-Janson demeura auprès du roi à Varsovie jusqu'en 1676. Il fut remplacé, en 1677, par le marquis François de Béthune qui arriva avec des présents magnifiques, objets mobiliers, carrosse, et croix du Saint-Esprit en diamants. Sobieski venait de faire la paix avec les Turcs. Béthune lui acheta les troupes inoccupées composées de Polonais, d'Allemands, de Cosaques et de Tartares et les confia à un gentilhomme français qui était venu chercher aventure en Pologne; celui-ci les mena contre les Impériaux en Hongrie, créant ainsi une diversion favorable aux armes françaises.

Or, ce François de Béthune était le beau-frère du roi et avait sans doute été choisi comme tel pour ambassadeur. Sobieski avait épousé, en 1669, Marie-Casimire de la Grange d'Arquien. Celle-ci, arrivée en Pologne dès l'âge de cinq ans, avec la reine Marie de Gonzague, avait été mariée d'abord au palatin de Sandomir, Zamoyski. Devenue veuve, elle épousa presque immédiatement Jean Sobieski dont elle servit passionnément la gloire et la fortune (4). Sa sœur cadette, Marie-Louise de La Grange d'Arquien, pendant ce temps, avait épousé le marquis François de Béthune dont le frère Armand occupait, depuis 1663, le siège épiscopal du Puy, et ce dernier pouvait considérer de ce fait le roi de Pologne comme appartenant quelque peu à sa famille.

En 1674, lors de l'élévation de Sobieski au trône de Pologne, un bio-

(4) Voir le livre récent du Dr. Aurenche : *La fortune de Marysienka*. Paris, 1937.

graphe d'Armand de Béthune, le frère Théodore, nous raconte que le prélat fit tirer un feu d'artifice avec inscriptions laudatives en faveur du héros polonais « qui venait de contraindre la fortune à le couronner, après l'avoir si souvent été par la victoire ». L'évêque célébrait ainsi déjà une sorte de triomphe familial.

Cependant le frère de l'évêque n'était pas encore, à ce moment, parti pour son ambassade de Pologne, où il ne resta du reste que trois ans, de 1676 à 1679. Ce n'est pas lui, mais son successeur, le marquis de Vitry, qui eut à subir les contre-coups du changement de politique entre la Pologne et la France. François de Béthune avait pu rapporter et garder intacte son admiration pour le héros polonais son beau-frère, et nous imaginons sans peine l'enthousiasme qui suivit dans la famille la nouvelle du succès d'un retentissement mondial de la délivrance de Vienne en 1683. Sobieski, vainqueur des Turcs, devenait le sauveur, le « bouclier » de la chrétienté, le nouveau Judas Macchabée. C'est un véritable culte qui fut célébré en son honneur par les deux frères de Béthune et notamment par le prélat qui se flattait aussi d'être un peu son parent et qui ne craignit pas de lui dresser des monuments triomphaux dans les églises de son diocèse, spécialement dans sa propre cathédrale, bien que les relations officielles entre la Pologne et la France eussent été assez altérées à ce moment.

II

LE TROPHÉE DU ROI DE POLOGNE

Les fragments de ce monument, qui devait s'exécuter au Puy et qui est désigné, au XVIIe et au XVIIIe siècle, sous le nom de « Trophée du roi de Pologne », existent encore. Une légende s'est même établie dans le pays à leur sujet. Un historien du Velay nommé Mandet, en 1861, et l'auteur d'un *Guide de la région* nommé Malègue, en 1866, l'ont rapportée et agrémentée à qui mieux mieux des fantaisies de leur imagination. D'après eux, Pierre Vaneau, l'auteur du monument, aurait été appelé en Pologne après la mort de Sobieski (1696) pour y élever un monument funéraire à sa mémoire et aurait rapporté avec lui, au retour, les études composées en vue de l'exécution de son œuvre.

Marius Vachon, qui reprit l'étude de la biographie de Vaneau et du Monument Sobieski en 1882, avait eu connaissance de quelques documents plus exacts et il regarda d'un peu plus près les œuvres en question. Il reconnut qu'il ne pouvait s'agir d'un monument funéraire, mais d'un monument triomphal et que Vaneau, d'autre part, mort deux ans avant le roi, n'avait pu être appelé en Pologne pour exécuter son tombeau. Mais il fit preuve encore d'une imagination, dont il était du reste assez coutumier, en inventant l'histoire d'une commande de la reine de Pologne, belle-sœur de l'ambassadeur François de Béthune, à l'artiste protégé par le frère de celui-ci; les modèles en bois de cette commande auraient été exécutés au Puy, en vue d'une traduction soit en marbre, soit en bronze, et seraient restés en France, ou y auraient été ramenés après l'exécution des travaux en Pologne. Marius Vachon insinue même que Vaneau, après avoir chargé un de ses élèves de l'exécution, se serait résigné à l'accompagner en personne.

Aidé d'un architecte notoire, dont le sens critique ne dépassait pas beaucoup le sien, Edouard Corroyer, Vachon imagina une restitution assez fantaisiste du monument, utilisant vaille que vaille les divers fragments conservés. Nous verrons tout à l'heure les difficultés de proportions et


4


5


6


7

Les quatre captifs.
A Madame de Chazelles, Château de Brassac (Puy-de-Dôme).

d'iconographie qui s'opposent à ce que cette restitution que nous reproduisons ci-contre (fig. 2) à titre documentaire puisse être acceptée aujourd'hui.

C'est à M. E. Gautheron, conservateur du Musée du Puy, auteur d'un remarquable ouvrage sur les *Peintres et Sculpteurs du Velay*, paru en 1927, que revient l'honneur d'avoir établi, sur des bases scientifiques et des documents certains, jusqu'alors inédits, ce que l'on peut affirmer de la carrière de Pierre Vaneau : cet artiste ne paraît pas avoir quitté le Puy entre 1681 et 1694, date de sa mort précoce ; il y travailla abondamment pour les églises de la ville et de la région, en même temps qu'il se consacrait à ce *Trophée du roi de Pologne* qui nous intéresse. Spécialisé dans la sculpture sur bois, il ne paraît pas avoir jamais travaillé le marbre ou le bronze, ni reçu de commande pour l'étranger.

Il est à peu près sans exemple, de plus, que l'on ait exécuté en bois des modèles d'aussi grande taille que ceux dont il va être question, pour passer ensuite à des exécutions en marbre, en bronze ou en pierre.

Il était assez aisé de s'assurer enfin, comme l'a fait d'abord M. Gautheron, qu'il n'existait pas en Pologne de monument commémoratif ou funéraire de Sobieski, contemporain du héros.

D'après les renseignements que nous avons recueillis nous-même, il existe seulement, dans le parc du château de Lazienki, à Varsovie, une statue équestre en marbre signée et datée : « *François Pinck fecit* 1788. » Ce Pinck était, d'après une notice due à l'érudition de M. Batowski et parue dans le Dictionnaire de Thieme et Becker (XXVII, 53), un sculpteur né à Vienne en 1733 et mort à Varsovie en 1798. La statue aurait été faite d'après une esquisse d'André-Jean Lebrun et l'auteur se serait servi d'un modèle en plâtre, exécuté par un maître inconnu du début du XVIIIe siècle, qui se trouve au château de Wilanow. Dans ce château se voient encore, comme décoration extérieure de l'attique de deux pavillons formant avant-corps sur la façade principale, une série de hauts-reliefs de grande taille, exécutés probablement pour le fils de Sobieski, mais qui n'ont aucun rapport avec ceux que nous allons décrire tout à l'heure.

La légende écartée, voyons maintenant l'histoire. M. Gautheron l'a établie principalement sur une pièce très curieuse qui n'est autre qu'une longue épître latine, adressée par Armand de Béthune à Jean Sobieski (5).

(5) M. Gautheron a donné en appendice de son volume, cité plus haut, le texte même de cette lettre d'après une copie exécutée au XIXe siècle pour le chanoine Sauzet, en vue d'une histoire d'Armand de Béthune. L'original a disparu, on le retrouverait peut-être en Pologne. Mais la copie se trouve dans les archives de la famille de Causans, héritière du chanoine.

Elle nous fait penser à ces lettres que Sobieski écrivit après la victoire de Vienne aux différents princes de la chrétienté ; elle rappelle surtout les réponses qu'il en reçut. M. Chowaniec a publié la lettre à Louis XIV et M. Henri Malo celle au prince de Condé (6).

Celle-ci n'est pas datée malheureusement; mais le ton emphatique et dithyrambique de l'auteur, qui y exhale longuement une admiration débordante pour le roi « très auguste et très humain », dont « le front est orné de tant de lauriers », qui a été « créé par Dieu pour l'espoir des chrétiens et le salut du peuple d'Israël », semble bien prouver qu'elle ne peut avoir été écrite qu'après le grand événement de 1683. Aucune allusion précise à celui-ci cependant dans ce déluge de louanges, d'adulation, de vénération quasi religieuse. Mais l'idée essentielle qui y est exprimée, et que nous retiendrons, le projet de faire figurer des images du monarque dans les églises, en face des autels, prouve bien qu'on l'envisage avant tout comme un nouveau Constantin, défenseur de la foi, sauveur de la religion.

Il est question dans cette lettre de *neuf cités du diocèse* dans lesquelles ces images vont prendre place (7), et l'auteur insiste notamment sur l'église cathédrale du Puy, « *speciali Romanæ sedis suffraganea eique immediate subdita* » dans laquelle doit être érigé un monument qu'il décrit. Or, ce monument, de même que les neuf autres, doit comporter une statue *équestre* du prince foulant aux pieds les ennemis de la religion, « *religionis hostes ex equo conculcantis* ». La base doit être ciselée de reliefs représentant les principales actions de sa vie et flanquée de quatre images de captifs « *ejulantes tot suorum clades* ».

Nous reconnaissons bien dans ces indications sommaires la composition et les motifs de toutes les statues équestres issues de l'atelier et de la tradition de Jean Bologne, jusqu'à cette statuette d'*Alexandre vainqueur* de Puget qui est au Louvre (8), où le cheval cabré du triomphateur s'enlève réellement sur un groupe d'ennemis vaincus.

Quant au thème des *captifs* disposés aux angles du soubassement, les exemples n'en manquent pas, depuis le monument de Ferdinand Ier de Toscane à Livourne par Pietro Tacca, jusqu'à l'Henri IV du Pont-Neuf par Francheville et au Louis XIV de la place des Victoires par Desjardins.

Les quatre statues de captifs en bois existent encore (fig. 4-7), mais elles ne figurèrent probablement pas à la cathédrale du Puy, où le monu-

(6) Voir la *Pologne Littéraire*, 15 janvier 1934.

(7) L'évêque emploie même le passé, *curavimus*... *providimus*, de façon à ce que l'on peut croire que les neuf monuments, plus celui de la cathédrale, ont été mis en place, ce en quoi il parait exagérer, nous le verrons.

(8) *Catalogue des Sculptures Modernes* 1922, N° 1469. Le marbre fut acheté en 1849.

ment ne paraît pas avoir été jamais installé. On les retrouve après la mort de l'évêque en son château de Monistrol; elles furent vendues en 1717 et acquises par le comte d'Ailly, puis transportées par lui au château de Thiolent, ensuite au château de Brassac (Puy-de-Dôme), où elles sont encore, sans être sorties de la famille, représentée aujourd'hui par Mme de Chazelles.

Les quatre bas-reliefs du soubassement, également en bois, représentant des allégories ou des scènes de bataille, existent toujours aussi ; deux offrent une forme rectangulaire allongée, les deux autres une forme plus proche du carré, ce qui semble bien s'adapter à la proportion du soubassement d'une statue équestre. Ils furent vendus en 1712 à un sieur « André Nolhac, marchand », et sont passés au XIX[e] siècle entre les mains de la famille Branicki, au château de Montrésor (Indre-et-Loire).

Mais de la statue équestre nous n'avons nulle autre mention que celle de la lettre que nous avons citée, nulle trace dans les églises du Puy ou dans leurs descriptions, rien dans les transmissions, ventes et procès qui eurent lieu après la mort de Mgr de Béthune, pour la liquidation de sa succession, et dont les pièces ont été soigneusement étudiées et en partie publiées par M. Gautheron. Il n'est question dans ce texte, comme pièces du trophée, que de quatre bas-reliefs et de cinq statues de noyer représentant quatre esclaves et le « roi de Polonie ». Mais cette dernière figure royale qui, depuis ce temps, a toujours accompagné les captifs chez leurs différents possesseurs, est une statue *pédestre* (fig. 1). Peut-être était-elle destinée à quelqu'une des neuf églises citées dans l'épître latine.

Dans leur restitution, Marius Vachon et Corroyer avaient tenté assez aventureusement d'ajuster cette image du roi à pied avec les autres fragments. Mais ni la proportion de la figure, ni celle des reliefs, ni le texte cité plus haut ne permettent d'accepter cette hypothétique restauration.

On peut se demander si les projets d'Armand de Béthune, bien qu'il emploie le passé dans son latin amphigourique : « *curavimus... providimus...* », étaient déjà réalisés au moment où il écrivait et même s'ils le furent jamais complètement.

On peut imaginer toutefois ce qu'aurait pu être la figure équestre de Sobieski d'après deux gravures hollandaises de Romeyn van Hooghe (9) exécutées en 1674 après la bataille de Chocim (fig. 3); il est possible que des épreuves en aient été envoyées de Pologne à l'évêque du Puy et aient donné l'idée de la composition décrite par lui dans sa lettre. Le futur roi (il n'était encore que grand-maréchal de Pologne au moment de l'exécu-

(9) N[os] 17 et 49 du Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Polonaise de 1933.

tion de la gravure) y est représenté sur un cheval cabré vu presque de face, dont les pieds de derrière foulent des cadavres de Turcs. Vaneau aurait trouvé là aussi, ou dans quelque portrait en buste du même type, le modèle dont il s'inspira tout au moins pour la statue et le médaillon du roi dont nous parlerons tout à l'heure. Est-ce lui ou est-ce l'évêque qui renonça à traduire le modèle complet en ronde-bosse? Le bois qu'il travaillait d'ordinaire s'y serait-il prêté? Les ressources manquèrent-elles, ou la bonne volonté? Il ne semble pas en tout cas que la statue équestre ait jamais existé. M. Gautheron évoque dans son ouvrage le souvenir qui lui aurait été rapporté par un amateur du Puy, M. de Vinols, lequel aurait vu dans sa jeunesse, chez un antiquaire du Puy, une statuette en bois représentant Sobieski à cheval; mais personne ne sait ce qu'elle est devenue et le témoignage est assez incertain, de l'avis de M. Gautheron lui-même.



12. Modèle de tombeau.
A Madame la comtesse Branicka, Château de Montrésor (Indre-et-Loire).



13. Hercule, bas-relief allégorique.
A Madame la comtesse Branicka. Château de Montrésor (Indre-et-Loire).

III

LA CHAMBRE DU ROI DE POLOGNE

Le monument équestre destiné à la cathédrale et ceux qui étaient destinés aux neuf églises du diocèse, n'étaient pas les seuls hommages que l'ambitieux Armand de Béthune ait songé à dédier à la gloire de Sobieski. Dans un cadre plus intime, en l'espèce sa résidence de Monistrol-sur-Loire, voisine du Puy, château fort agrandi par lui et modernisé, il avait accumulé les images et les allégories en l'honneur de son illustre parent; il se flattait sans doute d'avoir un jour sa visite dans cette demeure. La statue pédestre mentionnée tout à l'heure appartenait peut-être à la décoration de ce château, où nous la trouvons encore déposée vers 1712. Il est certain, d'après les textes exhumés par M. Gautheron, que l'évêque y avait consacré une « chambre du roi de Pologne », à la décoration de laquelle il avait employé son sculpteur favori Pierre Vaneau, lequel, avec son atelier, dut exécuter tous les plafonds sculptés, cheminées, statues et reliefs, qui peuplaient la demeure. On en trouve les traces dans les inventaires du XVIIIe siècle consécutifs à la succession d'Armand de Béthune.

Le château de Monistrol fut en partie brûlé en 1711, en partie dépouillé un peu plus tard au bénéfice de Mgr de la Roche Aymon, successeur d'Armand de Béthune qui réclama à ses héritiers la plupart des œuvres qu'il avait fait exécuter, en partie pillé à la Révolution. Il n'y reste actuellement qu'une cheminée dans la partie des bâtiments occupés par une école libre.

Il paraît que l'incendie de 1711 aurait détruit un « grand tableau du roi de Pologne ». On retrouve encore, dans les pièces du procès intenté par Mgr de la Roche Aymon aux héritiers de son successeur, un « grand plafond du roi de Pologne, avec sa bordure dorée, adjugé 120 livres », plusieurs autres portraits du même, dont une « tête, adjugée 8 sols ». M. Gautheron a signalé aussi, dans la collection Rioufol à Saint-Etienne, une plaque de cierge en cuivre représentant la bataille de Vienne; une inscription en allemand y indique le nom de Stahremberg comme vain-

queur ; c'est sans doute un accessoire de fabrication étrangère, mais qui se rattache bien probablement au même cycle.

Pour en revenir aux travaux de bois, attribués à Vaneau, toute une série de bas-reliefs sont mentionnés dans les ventes de 1711-1712, soit qu'on les rapporte de Monistrol au Puy, soit qu'on les laisse à Monistrol. On parle un jour de quatre, un jour de deux, un jour de sept reliefs. M. Gautheron suppose avec beaucoup de vraisemblance que, parmi ces reliefs, se trouvaient ceux qui devaient décorer la base du monument du Puy et qui, après l'abandon du projet du grand trophée, auraient été apportés à Monistrol pour décorer le grand appartement dédié au roi de Pologne. Ce sont, par exemple, les quatre panneaux désignés comme « les batailles de Vaneau » qui sont aujourd'hui au château de Montrésor chez Mme la comtesse Branicka (fig. 19-24). Mais, M. Gautheron ne l'a peut-être pas suffisamment fait remarquer, parmi les neuf morceaux qui existent encore et que nous énumérerons et décrirons tout à l'heure, il y en a qui ne peuvent avoir appartenu à la composition du « Trophée », bien que M. Corroyer se soit ingénié à les faire rentrer presque tous dans sa restitution du monument. Les inventaires du XVIIIe siècle spécifient pour deux d'entre eux que c'étaient des « bas-reliefs en gorge ». Or, parmi les reliefs subsistants, il en est trois (fig. 25-27) recueillis jadis chez M. de Chaumeils au Puy et entrés au Louvre en 1930 (10), qui nous ont paru beaucoup plutôt être des fragments de corniches sculptées ; ils sont ornés de simples motifs de décor disposés sur une surface courbe, « en gorge », suivant la formule des textes. Ils devaient, selon nous, avoir été utilisés pour orner la chambre du roi de Pologne de Monistrol, ou peut-être avaient-ils été seulement préparés pour cet usage.

Ils étaient, lorsqu'ils sont arrivés entre nos mains, accompagnés chacun, dans un cadre factice, d'un bandeau plus étroit enrichi de motifs similaires et de même style, qui en avait été rapproché à une époque indéterminée, mais sans que la composition en fût liée à celle du morceau principal. Deux fragments de ce dernier type, deux bandeaux étroits, figurent aussi isolés à Montrésor (fig. 28-29). Ce sont des fragments de frises décoratives, destinés également à l'ornement de la chambre du roi ; ils s'étaient sans doute trouvés joints arbitrairement autrefois aux deux panneaux (fig. 12, 13) qui figuraient au XIXe siècle au Puy dans la collection Lauriol, et qui en sont sortis vers 1860 pour se joindre à la série conservée au château de Montrésor.

L'un de ces panneaux de l'ancienne collection Lauriol (fig. 13) repré-

(10) Voir notre article dans le *Bulletin des Musées de France*, 1930.

sente un Hercule assis à demi couché sur un amas d'armes, allégorie de la Force victorieuse qui convient parfaitement à Sobieski (11), mais qu'il est impossible d'ajuster dans la composition du monument; nous y verrions volontiers aussi un motif utilisé pour la décoration des appartements de Monistrol.

Le second bas-relief (fig. 12) de la collection Lauriol était inconnu de Marius Vachon et M. Gautheron ne le connaissait lui-même que par une mauvaise photographie ancienne. Il pose un problème assez délicat. Mandet, qui l'avait vu jadis, n'hésitait pas à y reconnaître une représentation du tombeau de Sobieski, ce fameux tombeau que Vaneau serait allé exécuter en Pologne. M. Gautheron conteste cette identification et veut y voir un « Mausolée de Saint-Maurice » qui aurait été exécuté par Vaneau pour une chapelle du Refuge enrichie avec prédilection par Mgr de Béthune.

Nous remarquerons d'abord qu'il est d'une qualité d'exécution très supérieure à tous les morceaux analysés par M. Gautheron qui font partie de la décoration de cette chapelle. Nous noterons aussi que, dans les inventaires de Monistrol de 1712, à côté des batailles de Vaneau, estimées 150 livres, figure un « bas-relief en mausolée » estimé 50 livres. Ne serait-ce pas celui-là même qui a rejoint à Montrésor les reliefs historiques polonais et ne peut-on pas le ranger lui aussi dans le cycle des productions de Vaneau relatives à Sobieski? Il est vrai que la figure du personnage principal vêtu à l'antique, à demi couché à la romaine sur son sarcophage, ne ressemble nullement à celle de Sobieski et que dans les divers motifs, attributs ou accessoires de la composition, rien ne nous paraît rappeler ni la Pologne, ni les ennemis vaincus par le héros polonais. Les trois captifs pourtant, assis au pied du soubassement, évoquent déjà ceux du Trophée et ils seraient assez incompréhensibles au pied d'un tombeau de Saint Maurice.

Nous reviendrons sur ce relief assez énigmatique, mais nous sommes assez disposés, dès maintenant, à croire qu'il a pu appartenir aux collections de Monistrol. Bien que Vaneau n'ait pas eu à faire effectivement de monument funéraire pour un héros encore vivant, et pour un palais tout rempli de sa gloire, pour un palais où il était censé devoir venir un jour, le sculpteur avait pu esquisser, avant ou après ses motifs de pur décor,

(11) M. Vachon, qui en attribue par erreur la propriété au comte de Chaumeils, le dénomme *le Droit Victorieux* et lui assigne dans sa restitution l'une des petites faces du socle de la statue opposée à l'inscription, ce qui le conduit à considérer comme *supplémentaire* un des trois reliefs décoratifs de M. de Chaumeils, qu'il s'ingéniait aussi inutilement à faire entrer dans la décoration du monument.

un projet de tombeau, comme une sorte de chef-d'œuvre destiné à prouver sa virtuosité et ses souvenirs classiques.

Nous hésitons un peu plus à ranger dans le cycle de Sobieski, et M. Gautheron s'y refuse nettement, quatre grandes statues de guerriers dues à Vaneau ou à son atelier dont la qualité est du reste bien moindre que celle du morceau précédent. Deux sont à Saint-Etienne dans la collection Rioufol (fig. 8, 9) et deux au Musée d'art religieux du Puy (fig. 10, 11); elles proviennent d'un grenier du couvent de la Visitation du Puy dont on a tiré un certain nombre de morceaux dus à l'atelier de Vaneau. Une tradition, enregistrée par Mandet et combattue par M. Gautheron, veut que ces statues aient fait partie d'un tombeau de Mgr de Béthune. On ne sait rien de ce monument, sinon que l'évêque, dans la fameuse lettre à Sobieski, projetait de se faire ensevelir un jour en face du monument du roi de Pologne dans la cathédrale. M. Gautheron, d'autre part, croit pouvoir identifier deux de ces soldats avec les Saints Maurice et Victor qui auraient été commandés par Armand de Béthune pour figurer aux côtés de l'autel de la chapelle du Refuge dont il a déjà été question plus haut. Mais il y a *quatre* soldats et M. Gautheron les baptise tous ensemble, comme Mandet, « soldats de la légion thébaïne ».

Nous avons peine pour nous à y reconnaître, malgré leur harnachement à l'antique, les frères des soldats romains qui figurent sur les reliefs de l'atelier de Vaneau, consacrés à Saint Maurice, qu'a publiés M. Gautheron. Nous sommes frappés du caractère très particulier de ces figures aux traits accentués et très individuels, aux cheveux longs et aux fines moustaches à la pointe retroussée. L'un d'eux se présente dans une pose assurée et, un peu théâtrale, avec les jambes et les bras exactement placés comme dans le Sobieski pédestre de Brassac et sa cuirasse reproduit le modèle accentué de celle du héros polonais travesti à la romaine. Enfin le grand bouclier sur lequel s'appuie un autre soldat dans un geste assez emphatique ne porte-t-il pas une aigle héraldique à la tête de profil? Ce pourrait être évidemment une aigle romaine et M. Gautheron de son côté veut y voir l'aigle qui figure sur les armes de la ville du Puy. Ne serait-ce pas tout de même l'aigle de Pologne, plus ou moins exacte au point de vue héraldique, et ne pourrait-on considérer que nous avons ici, non les figures accessoires d'un tombeau épiscopal, mais celles de quelqu'un de ces multiples monuments conçus à la gloire de Jean Sobieski, celui de la cathédrale ou celui de quelque autre église? A moins que ces statues n'aient encore été destinées tout simplement à la décoration du château de Monistrol

14. Médaillon de Mgr de Béthune.
Musée d'art religieux au Puy.

15. Apothéose de Jean Sobieski.
A Madame la comtesse Branicka, Château de Montrésor (Indre-et-Loire).
(D'après une gravure de l'ouvrage de Marius Vachon.)

et aient pu être utilisées plus tard dans la décoration de quelque édifice religieux du Puy.

En tous cas aucun de ces projets grandioses ne fut sans doute réalisé complètement. Les éléments exécutés hâtivement en quelque dix années par l'atelier de Vaneau restèrent entassés ou plus ou moins ordonnés à Monistrol. Le maître dont l'imagination et le talent fougueux avait servi les ambitions de son protecteur allait disparaître brusquement à quarante et un ans, en 1694. Cette disparition fut peut-être pour quelque chose dans l'inachèvement des projets dont il avait été le collaborateur fidèle et enthousiaste. Nous avons dit, d'autre part, comment les circonstances générales se prêtaient mal à cette date à ce qu'ils fussent poursuivis. Il faut peut-être enfin ajouter à ces raisons diverses d'autres raisons plus humbles que M. Gautheron a fort bien mises en lumière, à savoir les querelles, dignes d'une épopée héroï-comique comme le *Lutrin*, qui s'émurent entre l'évêque et les chanoines de la cathédrale, ceux-ci ne voulant pas laisser encombrer la cathédrale et spécialement leur chœur et menant une guerre canonique contre les empiétements de l'évêque, de son trône épiscopal et des monuments à la gloire de sa famille.

IV

PIERRE VANEAU ET SON ATELIER

La figure de cet artiste, dont la courte vie fut consacrée, en grande partie, à la glorification du héros polonais, méritait d'être mise en lumière; Marius Vachon l'a tenté dès 1883 avec quelque verve imaginative, après les premiers historiens locaux mal informés; M. Gautheron nous a fourni, depuis, les bases d'une étude critique plus sûre que nous ne pourrons du reste qu'esquisser ici.

On sait de source certaine que Pierre Vaneau était né à Montpellier le 31 décembre 1653. Son père, Jacques Vaneau, y exerçait le métier de charpentier. Pierre se maria au Puy en 1682 avec la fille d'un médecin de Tournon, sœur d'un autre médecin installé à Monistrol. Il est dit à ce moment « établi depuis quelque temps au Puy ». Il est difficile, par conséquent, de le faire assister à l'entrée de Mgr de Béthune au Puy, dès 1662. Mais il est possible que la protection de l'évêque se soit étendue à toute sa famille; car, avant d'arriver au Puy, Armand de Béthune avait résidé à Montpellier et avait pu y connaître et y apprécier Jacques Vaneau. Jacques Vaneau et son frère Simon ont donc pu être appelés à travailler pour lui entre 1665 et 1680; l'une des filles de Jacques fut chargée de diriger la maison de l'évêque. Pierre lui-même, en 1682, est qualifié de « domestique » de Messire Armand de Béthune. Il fut réellement jusqu'à sa mort, en 1694, comme son sculpteur ordinaire et très occupé à ce titre.

Mais où et comment s'était-il formé? Est-ce à Montpellier, est-ce par des voyages en Italie ou en Flandre? Aucun document écrit ne nous renseigne à ce sujet; nous verrons tout à l'heure ce que peut nous suggérer l'étude de son œuvre.

De 1682 à 1694 il habite d'abord au Puy, ensuite à Monistrol où il paraît s'établir en 1688. Un de ses enfants y vient au monde en 1689, mais les deux derniers, en 1690 et 1692, sont baptisés au Puy, où il paraît être revenu. Il eut six fils dont trois furent marchands et deux chanoines,



16. Glorification de Jean Sobieski, bas-relief.
A Madame la comtesse Branicka, Château de Montrésor (Indre-et-Loire).

17-18. Glorification de Sobieski, détails du bas-relief précédent.
A Madame la comtesse Branicka. Château de Montrésor (Indre-et-Loire).

aucun artiste. Il meurt le 29 juin 1694, à l'évêché du Puy, victime, dit-on, de la peste.

Pendant les douze dernières années de sa vie, il travaille activement, en général, pour l'évêque du Puy et pour des églises de la région. Quantité d'œuvres lui sont attribuées dans le pays avec plus ou moins de certitude. M. Gautheron estime que la plus ancienne de ses entreprises personnelles est celle du *Trophée du roi de Pologne* qu'il aurait exécuté entre 1682 et 1687; mais les seuls textes qu'il peut citer sont de 1686 et 1687. Viennent ensuite, garanties par des contrats de 1688, la porte monumentale de l'Hôtel-Dieu du Puy qui a disparu et la chaire de l'église de Saint-Pierre-le-Monastier, dont les panneaux subsistent dans celle du Collège; en 1687, un grand ensemble décoratif pour la chapelle de Saint Maurice et de Sainte Madeleine du couvent du Refuge dont on peut identifier un assez grand nombre de morceaux.

Divers travaux exécutés à Monistrol, en 1688, marquent son passage dans cette localité où s'élevait la résidence d'été de l'évêque. En 1689-1690, il travaille au Puy au chœur de l'église Saint-André et à la chaire de la cathédrale; en 1690 encore, des textes nous le montrent employé à des travaux destinés à une chapelle d'Yssingeaux; en 1692, il achève la décoration de l'orgue de la cathédrale. En 1693, on lui commande le retable de la Chapelle de la Croix pour Saint-Julien de Brioude, qui fut sans doute sa dernière besogne. Tout ce qu'on peut signaler d'autre n'est qu'attribution plus ou moins vraisemblable Nous en retiendrons seulement le charmant relief du Musée d'art religieux du Puy (fig. 14), où le portrait de Mgr de Béthune est tenu par un grand ange assis, accompagné de trois angelots nus d'une grâce charmante et d'une souplesse d'exécution remarquable. C'est certainement un des plus beaux morceaux que l'on puisse citer de notre auteur; il révèle une virtuosité étonnante dans le travail du bois, une élégance extrême de composition et, pour tout dire, la main d'un maître.

Dans le reste de ses productions même certaines, qu'il s'agisse des fragments du Trophée ou des morceaux religieux, il y a parfois des inégalités, des banalités et des lourdeurs de conception et d'exécution. Il est certain que, pendant cette courte période d'activité intense, où il serait bien difficile de trouver le moyen de loger l'hypothétique voyage en Pologne, Vaneau dut travailler assez vite et ne pas soigner toute sa production à l'égal du délicieux morceau du Musée du Puy. Il est certain aussi qu'il dut avoir des aides, un véritable atelier travaillant sous sa direction. Dans certains contrats des paiements sont prévus par le « valet du sieur

Vaneau ». Nous savons qu'il avait un frère sculpteur, nommé Simon, qui fut le parrain d'un de ses fils en 1687 et qui dut travailler avec lui.

Nous savons enfin que sa sœur Isabeau Vaneau épousa, en 1691, dans la chapelle du château de Monistrol, un certain Mathieu Bonfils, également sculpteur, âgé de 29 ans, qui était « depuis environ six ans » au service de Mgr de Béthune. Celui-ci devait certainement encore travailler avec lui à Monistrol et au Puy. Il lui survécut du reste très longtemps, continua son atelier et sa manière et ne mourut qu'en 1741. Armand de Béthune, leur commun protecteur, était mort en 1703.

Ce qu'il faut remarquer tout d'abord, au sujet de cet atelier familial, c'est qu'il s'agit de spécialistes du bois. Jacques Vaneau le père, qualifié de *charpentier,* devait déjà, à l'occasion, pratiquer au moins l'ornement ; car il est aussi parfois désigné comme sculpteur, de même que Simon et Pierre Vaneau. Mais ce dernier, qualifié dans les contrats de *maître sculpteur,* était certainement l'artiste le plus éminent de tout le groupe.

Nous ne connaissons rien de lui qui appartienne à une autre technique que celle du bois. Des artistes comme Pilon ou Sarrazin, depuis la Renaissance, ont taillé le marbre ou la pierre, fourni des modèles aux bronziers et, parfois aussi, ils ont travaillé le bois. Après le milieu du XVIIe siècle, les sculpteurs de l'Académie royale laissent aux artisans cette matière peu noble qui continue cependant à être largement utilisée à l'époque, notamment dans la décoration des églises ; des ateliers sont spécialisés dans la confection des autels, des retables, des calvaires, des chaires à prêcher, etc. C'est là le genre de productions que nous trouvons le plus couramment dans l'œuvre de Vaneau ; seule l'occasion qui lui fut offerte par les commandes d'Armand de Béthune l'a amené à s'attaquer à des besognes exceptionnelles, comme ces statues héroïques, ces allégories monumentales, ou ces grands reliefs historiques qui étaient d'ordinaire réservés aux sculpteurs en pierre, en marbre, ou en bronze. Il est compréhensible d'ailleurs que les ressources d'un évêque, si fortuné qu'on le suppose, ne lui eussent pas permis de faire exécuter à lui seul, en marbre ou en bronze, des travaux subventionnés d'ordinaire par les finances royales ou par celles des grandes villes du royaume. L'habileté exceptionnelle et la compétence de Vaneau permirent toutefois à Armand de Béthune de rivaliser à peu de frais avec ces grandes entreprises officielles, en utilisant la matière qui était courante pour les travaux d'église, ce bois de noyer qui se travaillait facilement, rapidement et que la région lui fournissait en abondance. C'est dans ces conditions que furent exécutés ces statues et ces reliefs consacrés à la gloire de Sobieski, dont les thèmes res-

tent assez exceptionnels dans la production des tailleurs de bois contemporains (12).

Mais comment se fait-il que notre Pierre Vaneau fût capable de mener ces travaux à bien? Comment avait-il acquis cette virtuosité et les réelles qualités d'invention plastique, de style, dont il fit preuve au service de Mgr de Béthune? Sur son éducation les documents écrits sont muets : si l'on suppose qu'il a travaillé d'abord dans son pays natal, à Montpellier, on pourrait rappeler que la région du Languedoc fut de tout temps en liaison intime avec l'Espagne, pays où florissait l'art du bois, aussi bien au XVIIe siècle qu'aux époques précédentes. Mais il faudrait être sûr, avant d'insister sur ce contact, qu'il soit resté longtemps à Montpellier, et n'ait pas été entraîné de bonne heure dans quelque déplacement de l'atelier paternel vers le Plateau Central. Ne vaut-il pas mieux supposer qu'il se sera formé par des voyages d'apprentissage nombreux et prolongés qui ont pu occuper son temps avant la trentaine? Les Pays-Bas sont, comme l'Espagne, un pays où la sculpture sur bois fut toujours en grand honneur. Ce sont des huchiers flamands qui se répandirent en France et en Espagne au XVe et au XVIe siècle, et y fondèrent des ateliers nombreux; au XVIIe siècle, l'art du bois connut encore une prospérité magnifique en Flandre et y fut pratiqué par des artistes éminents. On avait affirmé jadis que Vaneau était flamand; son origine montpelliéraine établie, on a supposé qu'il avait voyagé en Flandre. C'est possible; mais ce n'est pas certain.

Pierre Vaneau, du reste, a pu connaître, en France et même dans la France du Centre, des ateliers de menuisiers féconds et habiles comme celui qui exécuta, vers 1650, les belles boiseries du château de Sury-le-Comtal, près de Saint-Etienne, et où travaillait, sous la direction d'un certain Claude Désiré, un nommé Pierre Jouvenet, de Rouen. S'il parcourut nos provinces, il put connaître d'autres maîtres encore, et il est curieux de trouver son nom comme parrain, en 1675, sur les registres d'une paroisse de Nantes (13). Si ce n'est pas d'un homonyme qu'il s'agît, nous aurions là la preuve qu'il fit, comme tant d'autres jeunes compagnons, son « Tour de France ». Mais il est encore plus tentant de supposer qu'il fit aussi le voyage d'Italie où furent entraînés bien d'autres artistes de son temps. Si la virtuosité de son métier rappelle souvent la technique

(12) Nous pouvons citer toutefois, dans une région assez voisine du Puy, les deux statues assises de *Captifs* en bois du Musée de Cahors, qui passent pour provenir d'un tombeau de l'église d'Assier et sont probablement antérieures à celles de Vaneau.

(13) De Granges de Surgères. Les artistes nantais. *Revue de l'Art français*, 1898, p. 435.

flamande, il y a, dans plusieurs de ses figures et de ses compositions religieuses, une noblesse de style qui est tout italienne. Son *Martyre de Saint André* de la cathédrale du Puy avec ses architectures classiques et ses foules grouillantes est composé comme un tableau vénitien; son *Ensevelissement du Christ* au même endroit est pompeux et dramatique comme une composition des Carraches, son *Ravissement de la Madeleine* est tout raphaëlesque. Nous retrouverons enfin, dans les morceaux qui nous intéressent ici particulièrement, bien d'autres souvenirs et d'autres qualités nettement italiennes. Ces éléments de sa formation auraient pu évidemment lui venir d'une documentation graphique assez répandue dans les ateliers français de son temps. Il nous semble cependant qu'il y a davantage chez lui et que, de ce fait, la qualité de ce tailleur de bois confiné dans des besognes provinciales dépasse celle de ses confrères, honnêtes et féconds praticiens qui vivaient sur des modèles courants et des idées toutes faites.





19-20. Apothéose de Sobieski, détails du bas-relief.
A Madame la comtesse Branicka, Château de Montrésor (Indre-et-Loire).



21. La Bataille de Vienne, bas-relief.
A Madame la comtesse Branicka, Château de Montrésor (Indre-et-Loire).



22. La Marche sur Vienne, bas-relief.
A Madame la comtesse Branicka. Château de Montrésor (Indre-et-Loire).

V

LES ŒUVRES DE VANEAU CONSACRÉES A LA GLOIRE DE SOBIESKI

Parmi les morceaux relatifs à Sobieski, le premier à examiner évidemment est la statue du héros lui-même dont nous avons dit l'origine et la destinée (fig. 1). Le roi de Pologne y est représenté la tête ceinte des lauriers de la victoire, vêtu d'une cuirasse à lambrequins que coupe un large ruban formant baudrier; il est chaussé de cnémides. C'est l'attirail conventionnel des monarques représentés à l'antique, tels le Louis XIV de Coysevox ou celui de Desjardins, ses contemporains. Mais il y a ici quelque peu d'outrance théâtrale et presque de rodomontade dans la pose des jambes très écartées, dans la façon assez ostentatoire de poser le poing sur la hanche et de tourner la tête sur le côté. Le manteau jeté sur les épaules et rattaché par une énorme boucle d'orfèvrerie est bordé de fourrures dont les mèches courent comme des flammes. La tête enfin, qui n'a rien d'antique avec son large masque énergiquement modelé et ses longues moustaches en croc, s'efforce, comme la stature tout entière un peu épaisse, de donner à la figure un caractère individuel qui correspond bien aux documents ou renseignements précis qui ont pu parvenir au sculpteur. Nous avons déjà cité plus haut des gravures de Romeyn van Hooghe qui auraient pu parvenir jusqu'au Puy; celle de Charles de la Haye datée de 1683 lui aurait montré un Sobieski équestre vêtu à l'antique, de même qu'un certain nombre d'autres portraits en bustes. Il était renseigné, sur cette corpulence qui donnait de la majesté au prince, sur ce visage énergique, noble et pur, à l'ovale parfait, au nez aquilin, aux fortes moustaches tombantes. L'ensemble du portrait héroïsé de Vaneau, un peu banal de composition, ne manque ni de force ni d'expression.

Il est fâcheux que le cavalier, annoncé par la lettre d'Armand de Béthune, ait été perdu, ou n'ait jamais été exécuté; il nous aurait donné une œuvre plus originale et plus exceptionnelle; il nous aurait peut-être offert une image analogue par anticipation à celle d'un autre héros nor-

dique à la face énergique et puissante, le Pierre-le-Grand de Falconet, majestueusement campé sur un cheval qui se cabre.

Les quatre Captifs (fig. 4-7) qui devaient accompagner la statue équestre et qui, eux, ont été conservés, sont loin d'être des chefs-d'œuvre. Ce sont quatre figures nues gesticulant, un peu plus grandes que nature; si peu agréables qu'elles soient à voir isolées de leur fonction monumentale, ce sont toutefois des morceaux de bravoure curieux, tantôt par leur académisme qui témoigne de la culture scolaire du sculpteur du Puy, tantôt par une espèce de sauvagerie et de violence que nous retrouverons dans quelques autres fragments de son œuvre.

Le plus banal est un homme barbu au masque classique entouré d'une couronne de cheveux, dont les bras et les jambes s'agitent désespérément (fig. 5); on y reconnaît à première vue une sorte de copie de la figure principale du célèbre groupe de Laocoon dépouillé de ses figures accessoires. L'étude anatomique en est habile, un peu ronde d'exécution, mais d'une assez belle qualité cependant.

Très classique encore est la figure du vieux Turc (fig. 4) coiffé d'un turban, assis une jambe relevée, le bras droit barrant la poitrine et rejoignant la cuisse gauche, la tête renversée, l'air pitoyable; on y sent la copie soigneuse et habile du modèle qui pose dans cette attitude contrastée, avec des souvenirs évidents des figures michelangesques ou bolognesques.

Les deux dernières statues témoignent des mêmes qualités dans l'exécution; mais elles sont bien plus étranges et personnelles dans la conception. Aucune des figures de captifs du piédestal de la statue de Henri IV dues à Francheville, aucune de celles qui suivront en France, résignées et mornes, n'a cette véhémence de geste, cette espèce de protestation passionnée du *Tartare* de Vaneau (fig. 6). La face crispée dominée par une mèche étrange et désordonnée qui fait saillie sur son crâne chauve, la bouche hurlante encadrée par ses longues moustaches qui tombent, il agite ses deux bras levés comme s'il venait de briser les fers dont les cercles enserrent encore ses poignets. Ses jambes croisées, cherchant des points d'appui impossibles, participent à son agitation générale. C'est une figure en pleine action, d'une véhémence singulière.

Quant au quatrième captif (fig. 7), sorte de brute négroïde, pour lequel a manqué au sculpteur le modèle noir que Francheville avait eu sans doute en nature dans son atelier, ou dont il avait rapporté à Paris le type étudié naguère dans l'atelier de Jean Bologne, son expression générale de révolte impuissante offre dans sa vulgarité épaisse quelque chose de l'héroïque concentration et des musculatures énormes de l'un des Captifs de

Michel-Ange. Une lourde chaîne relie les anneaux de ses deux chevilles. Sa jambe droite pend abandonnée, tandis que la gauche repliée sous lui semble prête à le lancer d'un bond en avant.

Comment ces figures agitées se seraient-elles adaptées à une architecture quelconque? Il semble que Vaneau, très habile sculpteur, n'ait guère eu le sens monumental et n'ait été guidé par aucun conseil compétent dans l'équilibre architectural de ses œuvres et dans leur ordonnance. Nous en relèverons d'autres preuves dans ses reliefs.

Les quatre soldats armés debout (fig. 8-11), dont nous avons discuté la provenance, nous ont paru avoir un rapport iconographique assez évident avec les monuments triomphaux conçus par Armand de Béthune à la gloire de Sobieski. Ils sont d'une proportion largement plus grande que nature qui correspond à peu près à celle des captifs. Mais ils ne devaient pas être adaptés beaucoup plus qu'eux à leur fonction monumentale, s'ils étaient destinés à cantonner les angles de quelque piédestal; on les imaginerait mieux dans les niches de quelque salle des gardes du château de Monistrol. Leur exécution est très soignée. Trois d'entre eux portent une cuirasse à lambrequins, au thorax vigoureusement musclé, semblable à celle de la statue pédestre de Sobieski. Mais le quatrième a sa cuirasse ornée de griffons et de rinceaux minutieusement ciselés comme celles de la Renaissance. Nous constaterons encore ailleurs que l'imitation de l'antique chez Vaneau retarde sur les pratiques de son temps et fait parfois penser à celle des hommes du XVI[e] siècle et même du XV[e]. Quant aux visages, nous avons dit déjà leur accent ethnique si particulier, leur différence notable avec ceux des soldats romains représentés par Vaneau dans les bas-reliefs de l'église Saint-Maurice, et c'est même pour cette raison surtout que nous inclinons à les rattacher au cycle de Sobieski dans l'œuvre de Pierre Vaneau.

Nous avons, pour des raisons différentes, exprimé un sentiment analogue au sujet de l'un des bas-reliefs de l'ancienne collection Rioufol, aujourd'hui au château de Montrésor, celui qui représente une sorte de projet de tombeau (fig. 12). Sa qualité nous engage à y insister à nouveau et aussi le fait qu'il est à peu près inédit. L'insignifiance de la figure du personnage principal, l'absence presque complète dans les éléments décoratifs du sarcophage, du piédestal et du soubassement des pilastres, de tout accessoire exotique faisant allusion au roi de Pologne, ou aux ennemis vaincus par lui, sauf un arc et des flèches dans le sarcophage, prouvent peut-être simplement qu'au moment où Vaneau l'exécuta, il était encore peu documenté sur Sobieski et sur ses campagnes. A supposer qu'il ait

fait le voyage d'Italie, ce serait tout de suite après son retour qu'il aurait taillé ce morceau soigné et d'exécution précieuse, sorte de pièce de maîtrise d'une qualité toute particulière, où les inspirations directes, classiques et italiennes, abondent et doivent être soulignées.

L'architecture dessine une sorte de portique soutenu par quatre pilastres cannelés à chapiteaux corinthiens. Dans la travée centrale de ce portique, plus large que les autres, la corniche s'incurve pour former le cintre d'une arcade sous laquelle s'inscrit le tombeau. Deux supports supplémentaires, un peu encombrants, figurent deux cariatides masculines en faible saillie, d'une exécution très souple et d'un style qui rappelle les meilleurs modèles italiens. Au-dessus de la corniche paraissent six figures de jeunes gens nus; les deux du centre sont assises sur les rampants de l'arc comme les allégories du tombeau des Médicis sur leur sarcophage. Les quatre autres assises sur des sièges, mais très mouvementées, sont plus michelangesques peut-être encore et tout inspirées par les « ignudi » de la voûte de la Sixtine. Des guirlandes et des rubans les réunissent deux à deux. Dans les compartiments latéraux s'encadrent deux figures assises de vieilles femmes drapées qui rappellent évidemment les Sibylles de la Sixtine. L'une file, c'est une *Parque*. L'autre écrit et symbolise l'*Histoire*. Mais ces deux figures reposent, au tiers environ de la hauteur des pilastres, malencontreusement coupés par cette ligne horizontale, sur une tablette que soutiennent des groupes d'angelots nus. Ces derniers sont d'une exécution très fine et très vivante, mais s'inspirent beaucoup plutôt de l'art du Bernin et de Duquesnoy que du grand art sévère du XVIe siècle auquel sont empruntés les autres motifs. L'ensemble donne l'impression d'une architecture très encombrée et peu raisonnée, invention de peintre ou de sculpteur, meublée de souvenirs évidents des modèles classiques de l'Italie, traités avec une maestria remarquable.

Quant au tombeau lui-même, il comporte pour la figure principale l'emploi d'un de ces gisants à demi couchés à la romaine, si fréquents dans l'art italien et français du XVIe siècle; il repose sur un sarcophage à griffes dont on retrouve aussi maint exemple dans l'art de cette époque. Le soubassement est orné, comme le sarcophage, de reliefs d'armes antiques habilement disposées et finement ciselées; il comprend un piédestal rectangulaire au-dessus d'un emmarchement, sur lequel sont assis trois captifs. Ce sont ces derniers qui constituent comme la signature de l'auteur du monument Sobieski, tant ils ressemblent aux figures colossales décrites tout à l'heure. Ici toutefois les figures sont plus nerveuses et plus fines, plus conformes aux modèles italiens. On y trouve, comme dans les figures du cou-

23. Détail du bas-relief de la Bataille de Vienne.

24. Détail du bas-relief de la Marche sur Vienne.

A Madame la comtesse Branicka, Château de Montrésor.

ronnement, des rappels évidents des « ignudi » de la Sixtine, et certains mouvements de jambes repliées ou jetées en l'air qui réapparaîtront plus tard dans les grands bois destinés à la cathédrale du Puy. La gesticulation forcenée du captif de gauche, dont le pied en l'air vient chercher un appui inattendu sur le pilastre auquel il fait face, prépare celle du Tartare que nous avons décrit. Il faut admettre en effet, bien entendu, que ce relief est antérieur aux grandes statues. Les souvenirs italiens y sont tout frais et l'interprétation personnelle et occasionnelle moins accusée.

C'est sans doute à la même période de la carrière de Vaneau qu'il faut attribuer le joli bas-relief du Musée du Puy (fig. 14) avec le portrait de l'évêque et ses putti nus d'un si joli modelé, ainsi que son grand ange berninesque qui dénoteraient aussi des souvenirs récents de son voyage d'Italie et affirmeraient sa jeune et éclatante virtuosité.

Le second bas-relief de l'ancienne collection Rioufol (fig. 13) que nous avons considéré comme un fragment possible de la décoration du château de Monistrol, est d'une composition beaucoup moins compliquée, mais d'une facture également très soignée et très classique, et nous le supposerions aussi volontiers contemporain des premières années de travail de Vaneau au Puy. Il représente simplement, sur un fond de boucliers et de draperies que soulève à gauche une grosse tête de lion, un Hercule à demi couché aux musculatures puissantes et correctes, dont la pose nous rappelle quelque peu celle de l'*Hercule assis* de Puget commandé par Fouquet. Vaneau aurait-il vu celui-ci, non à Paris, ou à Sceaux, où nous ne savons au juste quand il est arrivé, mais peut-être à Toulon dans l'atelier de son auteur (14)? Il y a bien des différences du reste, différences de style et différences de pose. L'Hercule accablé et mélancolique de Puget, de son bras droit, ramené en avant de sa poitrine, protège l'écusson aux armes de France sur lequel il s'appuie, tandis que le bras ramené de l'Hercule de Vaneau se dirige vers une couronne sur laquelle son poing fermé va se poser brutalement. La figure levée rayonne d'une espèce de joie ardente. C'est une transparente allégorie de la façon dont Sobieski victorieux s'empara de la couronne de Pologne en 1674, à la mort du roi Michel; aucune allusion encore aux Turcs, ni à la bataille de Vienne : l'œuvre pourrait dater des environs de 1675-1680 et appartenir aux premiers travaux exécutés pour l'évêque du Puy, avant la commande du *Trophée*. Le goût de Vaneau pour les formes colossales et musclées qui s'épanouira dans les Captifs du *Trophée* y apparaît toutefois déjà.

(14) Il existe, au Musée de Marseille, un petit bas-relief en marbre de Puget ou de son atelier figurant un Hercule à demi couché qui serait à rapprocher également de notre bois.

Nous arrivons à la série des bas-reliefs allégoriques et historiques qui appartiennent sans aucun doute à la décoration du monument et durent être exécutées vers 1685-86; les deux plus étroits (fig. 15-20), destinés aux petites faces du piédestal représentaient la glorification, la déification, l'apothéose, les mots ne sont pas trop forts, de Jean Sobieski (15). Celui-ci y est figuré une fois en buste, l'autre en pied dans son costume réel, sans travestissement à l'antique comme dans la statue pédestre. Vaneau devait à ce moment avoir eu communication de quelque portrait qu'il n'eut qu'à traduire. Son exécution est moins libre et moins précise que dans le médaillon de Mgr de Béthune. On sent qu'il n'a pas eu le modèle vivant sous les yeux. Mais le front largement découvert, les cheveux rejetés en arrière, les yeux saillants, le nez droit, le masque épais alourdi par un double menton, barré par une forte moustache, nous présentent les traits individuels, très particuliers, qu'il a donnés d'autre part, en les accentuant, à la statue héroïque. Sur la cuirasse moderne traversée par un large ruban d'ordre, le manteau garni de fourrure s'attache aussi par une agrafe. Tous ces détails de physionomie ou de costume sont empruntés aux gravures qui purent lui parvenir et dont nous connaissons un très grand nombre. Il n'y a que les cheveux coupés en rond, à la mode polonaise, analogue à celle de notre XVe siècle, qu'il n'a sans doute pas compris et qu'il a disposés en mèches fantaisistes.

Sur l'un des reliefs c'est un portrait en médaillon (fig. 16), traduction directe certainement de quelque image gravée envoyée de Pologne. Sur l'autre (fig. 15, 19, 20), le héros est figuré en pied avec le même visage également de trois quarts à droite, mais le front ceint de lauriers. Il porte encore le grand manteau fourré agrafé de la même façon; mais celui-ci s'entr'ouvre pour laisser voir cette fois, au lieu de la cuirasse, « l'habit polonais », un justaucorps d'étoffe damassée qui tombe jusqu'au-dessous du genou. Il ne porte ni armes ni sceptre. Sa main droite est à la hanche et la gauche s'appuie sur un bouclier où se voit l'aigle héraldique à la tête de profil, celui-ci est couronné et plus exactement polonais que l'aigle du bouclier du guerrier debout décrit tout à l'heure.

Sur le bord du médaillon se lisent ces deux vers latins :

Divisque videbis
Permixtos heroas et ipse videbitur illis.

L'humanisme de l'évêque inspirateur du *Trophée* qui donnait certaine-

(15) Il n'a pas été possible d'obtenir une reproduction photographique suffisante du deuxième relief, celui que nous désignons sous le titre d'*Apothéose de Sobieski*, et nous le reproduisons d'après une gravure de l'ouvrage de Marius Vachon (fig. 15).



Ph. Archives Photogr.

25. Hercule portant le monde, haut-relief décoratif.
Paris, Musée du Louvre.



Ph. Archives Photogr.

26. La Défaite de l'Islam, haut-relief décoratif.
Paris, Musée du Louvre.



Ph. Archives Photogr.

27. La Mort de l'Islam, haut-relief décoratif.
Paris, Musée du Louvre.

ment à son sculpteur le thème des allégories à traiter se donne ici libre carrière : dans l'un des panneaux, le médaillon royal est soutenu par une *Gloire* et une *Renommée* volantes; dans le fond, entre des pilastres cannelés d'ordonnance classique, paraissent en léger relief les figures d'Apollon, de Mars, d'Hercule et de Jupiter. Sur l'autre relief, la *Paix* et la *Victoire* debout à côté du héros tendent des couronnes au-dessus de sa tête, tandis que, dans le décor du fond, ce sont Vénus et Neptune qui continuent la représentation de l'Olympe, où Sobieski est admis. Les dieux, suivant la légende en exergue du médaillon, sont bien effectivement mêlés aux héros, et Sobieski lui-même est mêlé aux dieux. Singulière iconographie pour le triomphe d'un héros chrétien, qui devait figurer dans une cathédrale! La défense de l'Eglise et de la religion sont rappelés toutefois par une figuration très nette de la basilique de Saint-Pierre de Rome qui apparait, avec ses dômes et sa façade, au-dessous du Neptune. Les dieux sont nus comme il convient, et les allégories féminines vêtues de tuniques collantes et généreusement décolletées. Ces figures symboliques sont, d'ailleurs, d'un classicisme un peu lourd et turbulent et feraient penser plutôt à la sève abondante des créations rubéniennes qu'aux résurrections gréco-romaines de l'Italie classique. Celle-ci ne perd pas ses droits cependant et il est curieux de noter par exemple que la silhouette de l'Apollon, qui apparaît dans l'angle gauche du premier tableau (fig. 16) est très exactement celle de la statue feinte qui s'aperçoit en grisaille à la gauche du portique de l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël.

Mais nous n'avons décrit qu'une partie des représentations très compliquées de nos deux reliefs encombrés et grouillants. Au-dessous du médaillon de Sobieski, dans une disposition d'ailleurs assez peu harmonieuse (fig. 17), un second médaillon presque égal au premier nous montre le portrait d'un jeune prince coiffé d'une perruque à la française avec une cuirasse et un bâton de commandement à la main. Ce ne peut être que le jeune duc de Lorraine associé à la victoire de Sobieski, à la tête des Impériaux. La légende gravée en exergue : *Vires nec tempora virtus sustinet*, explique, assez obscurément, il faut en convenir, les deux supports du médaillon, un Temps et un Hercule, l'un agenouillé, l'autre assis. Ils ne se détachent guère du tumulte de corps épais et musclés comme les leurs, de l'enchevêtrement de formes humaines agitées et d'accessoires guerriers, armes, boucliers, chaînes, casques et turbans, qui symbolise à la base de la composition le désarroi des ennemis vaincus. Si l'on analyse toutefois cette mêlée effroyable, on y reconnaît encore assez facilement le thème

des quatre captifs, européens, turcs ou tartares, qui devaient être figurés en ronde bosse autour du monument et auxquels s'ajoutent seulement ici deux torses très vigoureusement modelés, renversés et vus de profil.

Sur le second relief, se déroule au-dessous des figures en pied, une scène analogue composée de six figures de vieillards nus et renversés, parmi lesquels toutefois on en distingue deux qui, avec leurs urnes penchantes, représentent sans doute des Fleuves. Il resterait seulement à expliquer, dans la composition de ce dernier bas-relief, le sens de deux figures debout à droite et à gauche du groupe de Sobieski et de ses deux compagnes symboliques : à gauche, c'est un guerrier vêtu à la moderne et casqué ; à droite, une femme légèrement drapée à l'antique sans aucun attribut (fig. 20) ; tous deux, d'un geste symétrique, comme des meneurs du jeu, désignent le triomphateur de leur bras et de leur index tendu. Simple remplissage d'une composition naïve qui n'admet pas de vides, ou allusion à des collaborateurs dont le sens nous échappe? Il est difficile de préciser.

Les deux grands reliefs de forme rectangulaire allongée, pour compliqué et tumultueux qu'ils soient également, sont plus faciles à expliquer : ils représentent l'un la Bataille de Vienne (fig. 21), l'autre la Marche de l'armée victorieuse sur la ville (fig. 22) figurée dans le fond à droite par une forteresse aussi conventionnelle que dans une miniature médiévale.

Dans la *Bataille*, on voit, au centre, sans qu'il soit détaché de la foule des chevaux et des guerriers qui emplissent tout le champ du panneau, le roi de Pologne coiffé d'un bonnet de fourrure à aigrette qui se précipite, le sabre levé, sur le chef turc enturbanné, Kara Mustapha (fig. 23); celui-ci se renverse en arrière, les bras tendus dans un geste d'effroi conventionnel. D'autres cavaliers polonais, habillés, comme le roi lui-même, à la moderne, poursuivent en une charge effrénée les ennemis qui s'enfuient vêtus de costumes étranges dont quelques-uns ressemblent à des cuirasses romaines. Le premier plan est encombré de chevaux renversés, de cadavres et de têtes coupées, d'armes et de roues. Dans l'angle gauche, une figure, très soignée et élégante, d'un jeune homme blessé à mort rappelle l'Adonis mourant de Michel-Ange.

Dans la *Marche sur Vienne*, le front de l'armée victorieuse se présente sur une ligne diagonale au milieu de laquelle on reconnaît Sobieski, cette fois couronne en tête, avec, à sa droite, un jeune homme casqué et cuirassé à l'antique qui doit être son fils, le prince Jacques (fig. 24). Le premier plan et l'angle droit sont encore remplis par un amas de cadavres d'hommes et de chevaux, où un fantassin achève sauvagement un blessé, tandis que les têtes coupées roulent encore çà et là.

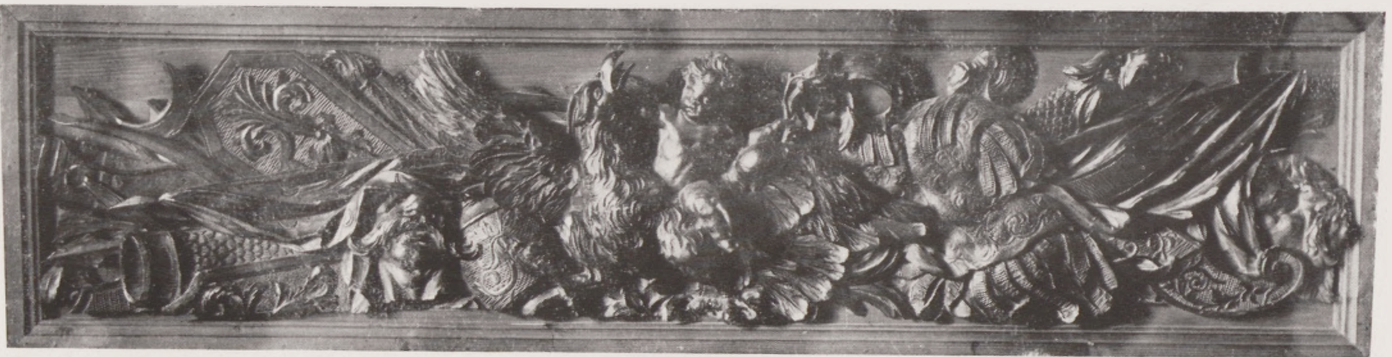
L'exécution pleine de fougue de ces quatre reliefs est infiniment moins soignée, moins classique que celle des deux précédents, l'Hercule et le Mausolée. Le tumulte de la bataille, en particulier, y est rendu de façon très expressive; quelques morceaux y sont encore traités avec art, mais il y a bien des lourdeurs et des faiblesses, bien des remplissages et des redites. Faut-il en accuser soit la fatigue ou l'insuffisance du talent de Vaneau devant une tâche supérieure à ses forces, soit la qualité médiocre de la main de quelques collaborateurs moins adroits? Ce qui frappe surtout, c'est le parti général qui, en pleine période classique, nous fait remonter, pour exprimer la foule en mouvement et la vie ardente de la mêlée, aux procédés du moyen âge, à l'entassement des détails, cher aux tapissiers flamands du xve siècle, comme à ceux de la première Renaissance, aux reliefs confus et uniformes des pisans ou des premiers sculpteurs florentins du xve siècle. Quelques détails bien venus toutefois sont empruntés soit aux créations de la Renaissance classique, comme les dessins de la bataille d'Anghiari de Léonard, soit à l'antiquité elle-même. Il y a également ici, dans l'impression générale, comme dans certains détails, quelque chose qui nous fait penser aux reliefs entassés des sarcophages romains ou à ceux de la colonne Trajane. Comme on est loin en particulier de l'art ordonné et harmonieux qui fleurissait à Paris ou à Versailles et comme on sent que, tant dans la composition de ses tableaux allégoriques que dans celle de ses tableaux historiques, le sculpteur n'a pas été guidé par le crayon d'un Lebrun ou d'un Van der Meulen! Il ne semble même pas, chose curieuse, s'être aidé dans ses évocations de la bataille ou de la Marche sur Vienne de quelqu'une de ces gravures de Romeyn van Hooghe qui représentèrent les mêmes scènes et qui auraient pu, comme les portraits invoqués tout à l'heure, lui être envoyées de Pologne. Le graveur hollandais, qui, notons-le, travaillait aussi de loin, mais d'après des indications très précises, a rendu, dans une série de planches merveilleuses de mouvement et de réalisme, les grandes actions de Sobieski. Notre Vaneau lui reste, avouons-le, dans ces compositions, très inférieur, et dans le détail, beaucoup plus conventionnel ou fantaisiste.

Il nous reste à dire quelques mots des compositions décoratives que nous avons nettement déjà séparées des éléments du Trophée pour en chercher l'origine dans l'ornementation prévue pour les grandes salles du château de Monistrol (fig. 25, 26, 27). Le caractère plafonnant des grands motifs, leur disposition sur un fond largement cintré, l'allure de bordures

décoratives, des bandeaux plus étroits, non moins soignés d'ailleurs, nous confirment dans notre hypothèse, et il est certain aussi que Vaneau plus décorateur que sculpteur, entraîné à ces travaux par la pratique plus constante de son métier, reprend ici l'avantage. Ces morceaux, que nous avons pu faire entrer au Louvre, sont loin d'être inférieurs aux autres comme qualité d'exécution, et ils représentent assez heureusement, avec la véritable manière de l'atelier de Vaneau, cette sculpture sur bois abondante et drue, d'exécution facile, parfois un peu banale dans le détail, qui a rempli les chœurs de nos églises et les grandes salles de nos châteaux, garni les chaires, les autels, les cheminées d'un décor somptueux et magnifique. Ici d'ailleurs la verve si particulière qui avait animé les créations précédentes n'est pas tombée. On dirait même qu'elle se donne cours plus librement dans les rappels incidents, telle cette chevauchée des cavaliers polonais qui passe dans le fond du panneau désigné comme la *Défaite de l'Islam* (fig. 26), avec plus de furie encore et de liberté que dans la *Bataille de Vienne*. L'exotisme relatif et limité, faute de connaissances précises, des armes et des costumes, est le même ici et là. *L'Hercule portant le monde* (fig. 25), allégorie de la force de Sobieski et de son rôle mondial, qui figure dans un de nos panneaux, rappelle les prisonniers enchaînés de Brassac ou les figures académiques des petits reliefs du Montrésor. Il se rattache par delà aux créations de Jean Bologne et de Francheville.

Dans l'ensemble, nos reliefs et nos frises, plus largement conçus que les pièces précédentes, avec leurs entassements d'armes, leurs étendards frémissants, leurs aigles magnifiques d'énergie sauvage et de facture réaliste, leurs têtes coupées aux traits convulsés qui tournent aux mascarons grimaçants, sont d'une énergie de facture et d'une recherche d'imagination débordante extra-classique qui étonne et déconcerte, mais séduit aussi par son étrangeté même et son caractère.

Où donc ce jeune Montpelliérain de trente-trois ans, transplanté au sein du Massif Central, a-t-il pris l'idée et le goût de cet art brutal et puissant? Seuls dans l'art français, quelques morceaux des marbres de Puget nous donnent vers ce temps une impression de même genre, avec les étonnantes sculptures sur bois que l'artiste marseillais avait conçues pour les galères du roi, et qui témoignent d'une pareille verve plastique et d'un métier aussi consommé. Or il nous a semblé reconnaître précisément, à certain moment de notre analyse, un emprunt fait à l'une des figures essentielles du maître. Vaneau, parmi les aventures que nous lui avons prêtées peut-être gratuitement (éducation flamande? éducation ita-





28-29. Deux frises décoratives.
A Madame la comtesse Branicka. Château de Montrésor (Indre-et-Loire).

lienne?) Vaneau ne serait-il pas passé également, uniquement peut-être, par les chantiers de Toulon?

Mais où trouver l'équivalent de cet extraordinaire Turc renversé presque nu, son turban à la main, au milieu d'un tumulte d'armes et de têtes coupées dans la *Défaite de l'Islam,* comme un Encelade exotique? Il répète sans doute l'un des motifs des vieillards vaincus de la *Glorification de Sobieski.* Mais voici un autre motif qui n'est nulle part encore, et qui est d'une sauvagerie féroce toute nouvelle, c'est celui de ce Turc renversé expirant (fig. 27), tout vêtu encore, et dont un aigle polonais arrache le cœur à grands coups de bec de sa poitrine ouverte.

Il y a dans tout cela, à côté d'inspirations baroques évidentes, une sorte d'accent romantique anticipé qui est singulier. Est-ce un reflet de l'âme polonaise qui serait passé, mais par quels intermédiaires? jusque dans l'atelier du Puy?

Il est curieux en tous cas de voir cet atelier provincial se consacrer, sur l'initiative d'un évêque français, à la glorification d'un monarque étranger dont la bravoure et les talents militaires avaient efficacement servi la cause de la chrétienté tout entière; sans doute Sobieski était-il loin, au moment précis où l'on se trouvait, d'être d'accord avec le souverain absolu de la France. Mais il s'efforçait justement aussi de ramener celui-ci au service de la cause sainte qu'il avait lui-même si vaillamment, si héroïquement servie. L'évêque Armand de Béthune, en exaltant ses exploits, s'employait peut-être, plus ou moins consciemment, à la cause de l'union franco-polonaise que son frère l'ambassadeur François de Béthune avait si bien servie quelques années auparavant.

Paul VITRY.

UNE VUE DE VARSOVIE par VAN BLARENBERGHE A LA BIBLIOTHÈQUE DE VERSAILLES

Le beau bâtiment, qui sert aujourd'hui de cadre à la Bibliothèque de Versailles, fut construit, en 1762, par l'architecte Jean-Baptiste Bertier à l'usage du Ministère de la Marine et de celui des Affaires Etrangères, dont les archives se trouvaient jusqu'alors à Paris. Il était placé à côté de l'Hôtel du Ministère de la Guerre, également construit par Bertier. La décoration intérieure des deux bâtiments fut dirigée, selon un plan unique, par le même architecte; mais tandis que l'Hôtel de la Guerre et la partie réservée à la Marine de l'Hôtel qui nous occupe avaient été décorés plutôt sommairement, l'étage noble, destiné aux Affaires Etrangères, et conçu pour recevoir les diplomates des autres pays, était aménagé et décoré avec beaucoup d'élégance (1).

L'architecte s'est préoccupé aussi bien de l'utilité pratique des locaux destinés aux Affaires Etrangères que de leur présentation artistique. Ainsi, pour écarter tout risque d'incendie, il remplaça les parquets de bois par des carrelages et les plafonds de poutres par des voûtes en briques. La construction, menée avec rapidité, permit de transférer, avant la fin de 1762, les Archives des Affaires Etrangères dans le nouveau bâtiment et déjà, en 1765, Horace Walpole, le célèbre diplomate anglais en donnait la description suivante : « M. de Guerchy... m'a mené spécialement visiter les nouveaux bureaux de la Chancellerie d'Etat (Walpole appelle ainsi le Dépôt des Affaires Etrangères); je voudrais pouvoir vous les envoyer. Dans le corps du bâtiment se trouve une suite de sept ou huit grandes pièces décorées de peintures emblématiques et lambrissées d'armoires, avec des portes à grillage en fil de fer et des rideaux rouges. Sur chaque armoire est écrit en lettres d'or le nom du pays que concernent les pièces qu'elle renferme, comme *l'Angleterre, l'Allemagne,* etc. Dans chaque salon, un

(1) Voir sur l'histoire du bâtiment et sur sa décoration le livre de M. R. Pichard du Page, *La Bibliothèque de Versailles et le Musée Lambinet,* Collection *Memoranda,* Paris, 1935.



1. Van Blarenberghe. Vue de Varsovie. Bibliothèque de Versailles.



2. Vue de Varsovie en 1656. Gravure de Perelle d'après un dessin de Dahlbergh.



3. Détail de la gravure précédente.

vaste tuyau en forme de colonne, en bronze d'or moulu, sert à aérer les papiers. Bref, c'est d'une magnificence utile (2). »

Cependant, au moment de la visite de Walpole, la décoration des salles des Archives des Affaires Etrangères n'était pas encore terminée. Les treize peintures des dessus de porte, qui constituent l'ornement le plus curieux de cette suite de salons, n'existaient pas encore. C'est aux environs de 1770 que ces peintures, qui représentent des vues de diverses capitales de l'Europe, furent exécutées par Louis-Nicolas van Blarenberghe, qui fut aidé dans cette entreprise par d'autres artistes, spécialisés, comme lui, dans la peinture des cites et des batailles.

On est assez mal renseigné sur les détails de la vie de Van Blarenberghe. Jal, qui, dans son *Dictionnaire critique* (Paris, 1872, p. 224), publie, pour la première fois, certains documents se rapportant à sa vie, lui donne un faux prénom : Henri-Désiré, en quoi il fut suivi par d'autres historiens. En réalité, Blarenberghe se nommait Louis-Nicolas, était né à Lille en 1716 ou en 1719, et descendait d'une famille d'artistes flamands. Après avoir longtemps travaillé à Paris, où, en 1769, il fut peintre de batailles au Département de la Guerre, et, à partir de 1773, peintre attaché au Dépôt de la Marine, il est mort à Fontainebleau, le 1er mai 1794 (3). Il excellait surtout comme peintre de miniatures. Son talent de camper adroitement un nombre incalculable de personnages sur le couvercle d'une tabatière, d'une montre ou même sur le chaton d'une bague lui valut, aussi bien de son temps que chez la postérité une estime particulière.

Les treize dessus de porte qui ornent la suite des salons du premier étage de la Bibliothèque de Versailles représentent les vues des capitales suivantes : Rome (deux vues), Varsovie, Turin, Gênes, Berlin, Vienne, Naples, Madrid, Saint-Pétersbourg (disparue et remplacée par une autre vue), Londres, Constantinople et Parme. Ils furent longtemps considérés comme étant tous de la main de Van Blarenberghe. Ainsi M. J. Guiffrey, dans une étude intitulée *Henri-Désiré Van Blarenberghe* (4), et consacrée principalement aux tableaux de la Bibliothèque de Versailles, nomme Van Blarenberghe comme auteur de *toutes* les peintures. Il a été suivi en ceci par l'*Inventaire Général* (5), qui dit que « cette suite, une des œuvres les plus importantes de Blarenberghe, est évidemment tout entière

(2) Lettres de Walpole à ses amis pendant son voyage en France, publiées par le comte de Baillon, Paris, 1873, p. 49. Cité par Armand Baschet, *Histoire du Dépôt des Archives des Affaires Etrangères,* Paris, 1885, p. 328.

(3) Thieme-Becker, Allgem. Künstlerlexikon, IV, 101.

(4) *L'Art,* vol. III, 1875, p. 337-343.

(5) *Inventaire Général des Richesses d'Art en France. Province,* vol. I, p. 4-6. Paris, 1878.

de la même main, quoique deux seulement de ces vues soient signées et datées ». Ces deux vues sont celles de Varsovie et de Lisbonne qui portent chacune la signature et la date *Van Blarenberghe* 1770.

Or, il nous semble que l'exécution de toutes ces peintures ne peut, en aucun cas, être attribuée à un seul artiste. Les recherches diligentes consacrées par M. Hirschauer à l'histoire du bâtiment de la Bibliothèque de Versailles (6) l'ont amené à préciser que les vues des capitales sont dues à trois peintres : Van Blarenberghe, Cozette et au peintre lorrain Pérignon, dont les paysages, les marines et les fleurs ont eu une renommée méritée. Charles Cozette, frère (?) du plus célèbre Pierre-François, qui s'illustra comme entrepreneur d'un atelier de haute-lisse de la Manufacture des Gobelins, est mentionné, en 1771, comme ayant travaillé avec Van Blarenberghe « à faire des tableaux... du Dépôt des Affaires Etrangères » (7).

Si l'on compare les vues des capitales entre elles, il devient évident qu'elles sont exécutées par des mains différentes. Les deux peintures signées de Van Blarenberghe, Varsovie et Lisbonne, se distinguent des autres aussi bien par leur coloris que par leur facture. Le seul tableau qu'on pourrait rapprocher d'elles serait celui de Parme; cependant, même celui-ci n'offre pas assez de ressemblance pour qu'on puisse l'attribuer à Van Blarenberghe. Il apparaît, de plus, surprenant que Van Blarenberghe, qui avait l'habitude de signer ses œuvres, aurait dans ce cas — et pour une commande aussi importante — dérogé à son habitude.

En examinant de près la vue de Varsovie, on se rend compte que l'auteur était plutôt gêné par la nécessité de peindre à l'huile. Il dévie, tant dans le coloris, grisâtre et crayeux, que dans le maniement du pinceau, — où il se sert volontiers d'effets qui rappellent le lavis, — vers une technique qui lui était plus familière, celle de la peinture à la gouache. On remarque aussi que les dimensions du tableau (h. 44 et 71 cm., l. 140 cm.) étaient déjà trop grandes pour ce peintre habitué aux formats minuscules. Aussi les figures des deux cavaliers polonais à gauche sur le devant du tableau sont moins librement exécutées, que les petites figurines qu'on aperçoit sur le bac ou dispersées çà et là dans le paysage.

(6) Charles Hirschauer, Jean-Baptiste Bertier et la décoration de l'Hôtel de la Guerre et des Affaires Etrangères dans la *Revue de l'Histoire de Versailles et de Seine-et-Oise,* 1930, p. 137-157.

(7) M. René Pichard du Page, Conservateur de la Bibliothèque de Versailles, que nous tenons à remercier particulièrement pour l'accueil aimable qu'il nous réserva et auquel nous sommes redevables de renseignements précieux, a bien voulu nous communiquer les notes manuscrites de M. Hirschauer, conservées à la Bibliothèque. Nous y avons trouvé le document cité dans le texte qui provient des Archives du Service Géographique de l'Armée, Cart. A 28, année 1771. — Charles Cozette est cité, de plus, comme « peintre du Roy » dans un document de l'année 1757 (Nouvelles Archives de l'Art Français, 1897, p. 48).



4. Van Blarenberghe. Vue de Varsovie, détail.
Bibliothèque de Versailles.



5. Van Blarenberghe. Vue de Varsovie, détail.
Bibliothèque de Versailles.



6. Van Blarenberghe. Vue de Varsovie, détail.
Bibliothèque de Versailles.



7. Van Blarenberghe. Vue de Varsovie, détail.
Bibliothèque de Versailles.

L'aspect de Varsovie a été rendu avec une précision extrême; chaque bâtiment est dessiné avec soin; mais la ville apparaît comme un assemblage de bâtisses séparées et il lui manque le coup d'œil d'ensemble qui en aurait fait une unité visuelle. La cause de cette manière s'explique, si l'on songe que Van Blarenberghe, pour représenter avec précision les particularités topographiques et l'aspect architectural d'une ville qu'il n'avait jamais vue, avait dû recourir à une gravure, — cas qui n'est pas unique dans son œuvre. En effet, nous connaissons la source dont il s'est servi. C'est une vue de Varsovie faite en 1656 par le célèbre général, ingénieur et dessinateur suédois, comte Erik Dahlbergh (1625-1703), lors de l'occupation de cette ville par Charles X de Suède (8). Or, cette gravure, qui se distingue par de hautes qualités artistiques, aussi bien que par sa fidélité topographique, se rapportait à un aspect de Varsovie tel que la ville l'avait en 1656, plus de cent ans avant l'exécution du tableau de Van Blarenberghe. Elle présente un état qui n'a pas duré et qui a totalement changé presque au même moment où il fut fixé dans le dessin de Dahlbergh.

Au milieu du XVII[e] siècle, la ville de Varsovie consistait en une ville proprement dite, petite et d'aspect médiéval, entourée d'une enceinte dont la partie la plus rapprochée de la Vistule était formée par le Château Royal. Des deux côtés, le long de la rivière, se sont développés les faubourgs, où, à partir du commencement du XVII[e] siècle, s'élevaient de grands édifices érigés par des seigneurs polonais. La gravure de Dahlbergh et, en conséquent, la peinture de Van Blarenberghe, rendent très bien cet état des choses. Sur la rive élevée de la Vistule se dressent de place en place de hauts bâtiments, pour la plupart des palais, formant carré, avec des tours qui les flanquent aux quatre coins. Ce sont, en allant du côté gauche vers le centre, d'abord la *Villa Regia* de la gravure de Dahlbergh (le palais Royal d'Ujazdów), ensuite le *Palatium Konietzpolskianum* (aujourd'hui le palais du Conseil des Ministres), le *Palatium Ossolinskianum* (par la suite palais du comte Brühl, aujourd'hui Ministère des Affaires Etrangères), le *Palatium Radziewskianum* (recte : Radziejowski). Au milieu, se trouve l'*Arx Regia,* le Château Royal. Le côté droit est occupé par la ville neuve (*Nowe Miasto*), où il y avait moins de bâtiments remarquables.

L'état de la ville fixé par Dahlbergh avait cessé d'exister précisément pendant la guerre avec la Suède. Occupée d'abord par les Suédois, puis reprise le 1[er] juillet 1556 par les Polonais après une résistance acharnée

(8) La gravure (E. I. Dahlbergh ad vivum delin. Perelle, sculp.) se trouve dans l'ouvrage : Samuelis Liberi Baronis de Pufendorf — De Rebus a Carolo Gustavo Sueciæ Rege gestis Commentariorum Libri septem. Norimbergæ MDCXCVI.

des Suédois sous le commandement du général Wittenberg, la ville dut encore une fois être évacuée à la suite d'une bataille de trois jours qui tourna à l'avantage des Suédois. Tous ces combats, et surtout celui du 1er juillet 1556, furent désastreux pour la ville. Le palais de Radziejowski, plus connu sous le nom de son propriétaire antérieur, Adam Kazanowski, maréchal de la Couronne, le plus grand et le plus beau de tous, fut bombardé, pris d'assaut et tellement endommagé, qu'il ne put se relever des ruines. Tous les autres palais furent aussi plus ou moins touchés et la ville entière avait souffert à un tel point, qu'un recensement, établi trois ans après, ne signalait plus que 342 maisons dans Varsovie et ses faubourg (9).

La guerre finie, l'activité de reconstruction reprit aussitôt, et dix ans après on comptait déjà 1.200 maisons. Mais le caractère de la ville avait changé. Les palais furent reconstruits dans un style plus neuf et l'aspect général de Varsovie s'en modifia grandement. Exactement à l'époque où Van Blarenberghe copiait avec application la gravure de Dahlbergh pour Versailles, un autre peintre, à Varsovie, fixa pour la postérité l'aspect réel de la ville. C'était le Vénitien Bernardo Bellotto, mort à Varsovie en 1780 et dont la fameuse série des vues de cette ville se trouve au Château Royal. Il y a parmi elles une vue d'ensemble, prise de la rive opposée de la Vistule, un peu plus au nord, que celle de Van Blarenberghe. Il suffit de comparer ces deux tableaux pour se rendre compte à quel point celui de Van Blarenberghe ne correspondait plus à la réalité.

Mais ni Van Blarenberghe, ni ceux qui l'avaient chargé de représenter Varsovie ne recherchaient une exactitude documentaire. Les vues des capitales dans les salons des Affaires Etrangères avaient surtout une valeur symbolique. Il importait peu que l'aspect des villes ne concordât pas en tous points avec leur état contemporain. Van Blarenberghe avait fait de son mieux pour suivre fidèlement le document qui lui fut soumis, mais il est évident que cette commande n'était pas faite pour inspirer le peintre, dont la force résidait dans un autre domaine.

M. Guiffrey, qui souligne avec raison que « la vue de Varsovie est peut-être de toutes ces vues celle où se retrouvent le mieux les qualités de Van Blarenberghe », remarque que ce n'est pas le sujet principal qui en fait l'intérêt, mais les mille détails spirituels, dont l'artiste anime ses compositions. Là, « le peintre des miniatures se trouvait à l'aise, et, pour ainsi dire, dans son élément ». Ainsi le bac, qui traverse la Vistule chargé d'un carrosse, de personnages de diverses conditions et même de chiens, et les petites embarcations pittoresques, qui sillonnent la rivière ou se

(9) Alfred Lauterbach, Warszawa. Varsovie, 1925, p. 52 s.

tiennent accostées près des berges, confèrent à cette peinture tout son charme. Ce n'est pas la ville, un peu schématique, ni les figures du premier plan, indifférentes et figées, mais précisément cette zone médiane du fleuve où l'artiste a pu se rapprocher de sa technique habituelle et donner libre cours à son imagination, qui fait que la vue de Varsovie demeure la plus vivante parmi les capitales de la Bibliothèque de Versailles.

On peut se rendre compte des qualités spécifiques de notre peintre, faites d'observation aiguë des détails amusants et d'une maîtrise absolue dans la composition des groupes de ses personnages minuscules, si l'on examine certaines de ses œuvres, où, tout en étant forcé de se tenir à un cadre topographique, qu'il ne connaissait que d'après des documents, souvent insuffisants, il n'était pas obligé, comme ce fut le cas dans la vue de Varsovie, à en faire son sujet principal. Nous pensons à certaines commandes de ce genre que Van Blarenberghe exécuta pour la Cour de Russie, comme par exemple une tabatière, dont les faces sont ornées de huit représentations de diverses réjouissances, organisées à l'occasion des fiançailles du grand-duc Paul (futur Paul I[er]) avec la princesse Augusta-Wilhelmine de Hesse-Darmstadt (10). Ces miniatures délicates (signées et datées 1774) reproduisent des concerts, des chasses à courre, des bals, des feux d'artifice à Saint-Pétersbourg ou dans ses environs. Il est vrai, que le feu d'artifice avait été tiré, en réalité, devant le Palais d'Eté, tandis que Van Blarenberghe le situe sur la place du Sénat, dont il possédait une gravure, qui lui fut envoyée pour une autre commande. Cependant, personne n'y trouvait à redire, car il s'agissait essentiellement du superbe feu d'artifice et non pas de tel ou autre palais qui se profilait au fond. La faculté étonnante de Van Blarenberghe de faire revivre des événements qu'il n'avait jamais vus se manifesta encore plus brillamment dans un autre travail, exécuté, lui aussi, pour la Russie. Blarenberghe commémora, sur deux gouaches, qui se trouvent au Musée de l'Ermitage, deux phases différentes du transport et du débarquement d'un gigantesque bloc de pierre, la *pierre-tonnerre,* destiné à servir de piédestal à la statue équestre de Pierre-le-Grand par Falconet (11). Là encore, surtout dans le deuxième épisode, l'ambiance topographique était d'importance. Van Blarenberghe prit soin de peindre la place du Sénat aussi fidèlement que possible, et si l'on y trouve certaines inexactitudes, elles n'étaient pas imputables au peintre mais à l'insuffisance des documents qu'on lui avait envoyés. Malgré ces quelques erreurs de dètail, Van Blarenberghe a réussi à rendre

(10) Voir Alexandre Benois dans les *Trésors d'Art de Russie,* 1901, vol. I, pl. 83 et 84. La tabatière se trouvait alors au Musée de l'Ermitage.

d'une façon magistrale le vrai sujet de son tableau, qui consistait dans le spectacle extraordinaire du débarquement de l'énorme rocher, suivi avec enthousiasme par une foule délirante.

Ces représentations de la capitale de la Russie ne sont pas indifférentes pour notre sujet. Nous avons déjà mentionné une vue de Pétersbourg à la Bibliothèque de Versailles, disparue et remplacée par une peinture qui figure, selon toute vraisemblance, la ville de Stockholm. Or, considérant que Van Blarenberghe avait été, à maintes reprises, chargé de peindre Saint-Pétersbourg, il nous est permis de supposer que le tableau disparu était aussi de sa main.

I. Żarnowski.

(11) Le même sujet a été exécuté par Van Blarenberghe sur une tabatière. Alph. Maze-Sencier, *Le Livre des Collectionneurs,* Paris, 1885, p. 486, mentionne une tabatière de Van Blarenberghe, passée en vente de la collection Léopold Double, 1881 : « Le transport du rocher qui sert de base à la statue de Pierre-le-Grand, à Saint Pétersbourg; sur une boite ovale, en or guilloché, émaillé de rouge. »

LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

Section de l'Histoire de l'Art

1re séance, le 8 juin 1937.

Le 8 juin 1937 eut lieu, dans la salle de séances de la Bibliothèque Polonaise de Paris, une réunion, convoquée par le Directeur de la Bibliothèque M. François de Pułaski, et dont le but était la fondation et l'organisation, sous les auspices de la Bibliothèque, d'une nouvelle section, consacrée spécialement aux études des relations artistiques entre la France et la Pologne.

Le monde savant français répondit avec un intérêt bienveillant à cette initiative et l'encouragea par ses conseils éclairés et sa précieuse collaboration effective.

La séance, à laquelle assistaient MM. Boucher, Chowaniec, Despréaux, Frankowski, Huyghe, Jurgielewicz, comte de Laborde, Orłowski, prince Poniatowski, Sadi-Carnot, Sienkiewicz, Sterling, Tomkiewicz, Verne, Vitry et Zarnowski, fut ouverte par une allocution de M. François de Pułaski qui exposa brièvement le but de cette séance. Il donna ensuite la parole à M. J. Zarnowski, qui, dans un mémoire détaillé et illustré de plusieurs exemples, soumit aux assistants le plan des travaux que la future section se proposait de suivre, et qui devait consister en :

1. Réunions périodiques de la section, réservées aux communications scientifiques, présentées par ses adhérents.

2. L'édition d'un annuaire, paraissant en fascicules trimestriels et consacré spécialement aux études historiques sur les relations artistiques de la France et de la Pologne. Les communications, lues aux séances de la section, y seraient publiées ainsi que d'autres études, consacrées au même sujet. Une bibliographie des travaux récents, parus en France et en Pologne et touchant les mêmes questions, devrait y être jointe.

3. Mise à l'étude de l'organisation d'un vaste inventaire, englobant d'une part toutes les œuvres d'art, ayant trait à la Pologne et se trouvant en France, et, d'autre part, des œuvres d'art français disséminées en Pologne. Les résultats de ces recherches seraient publiés au fur et à mesure dans l'annuaire de la Bibliothèque Polonaise.

4. La nouvelle section de la Bibliothèque Polonaise se propose, d'une manière générale, d'établir un contact personnel entre les savants et les institutions scientifiques des deux pays, afin de faciliter l'échange des idées et une collaboration fructueuse dans le domaine des recherches, consacrées à l'histoire de l'art.

Après de courtes délibérations, auxquelles prirent part MM. Despréaux, Vitry, le comte de Laborde, François Boucher et Fr. de Pułaski qui apportèrent quelques précisions et exprimèrent certains vœux, relatifs à la forme et au contenu du futur « Annuaire », le Président clôtura la première partie de la séance, en constatant que, grâce à l'appui unanime des savants français présents à cette réunion, l'existence de la section de l'histoire de l'art de la Bibliothèque Polonaise de Paris pouvait être considérée comme assurée et qu'elle pouvait, dès ce moment, procéder à l'organisation de son activité.

La deuxième partie de la séance fut consacrée à la communication de M. Tomkiewicz de Varsovie, dont le résumé suit (1).

(1) Le texte intégral, en polonais, suivi d'un court résumé en français, a été publié, dans le *Bulletin d'Histoire de l'Art et de Culture*, mai 1937, vol. V, N° 2, p. 115-140.

Le tombeau de Jean-Casimir à l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés.

Résumé de la communication de M. Tomkiewicz.

Cette œuvre est l'unique monument funéraire exécuté en collaboration par les deux frères Marcy; le frère cadet, Balthasar, étant mort en 1674, c'est à son frère aîné, Gaspard, que sont dus tous les travaux postérieurs.

Il parait probable qu'avant d'avoir donné la commande du monument aux frères Marcy, le Chapitre de Saint-Germain ait pensé à d'autres exécutants possibles. Les Archives Nationales à Paris (Ms. Seine III, 1343) conservent quatre esquisses pour le monument dont les deux premières diffèrent beaucoup du projet définitivement adopté. La première esquisse (fig. 1) représente une grande urne, soutenue par un atlante et par quatre cariatides féminines et surmontée d'une figure de la Religion. Le deuxième projet (fig. 2) apparait comme une variante du premier et trahit la main du même auteur, cependant la figure de l'atlante est remplacée ici par une figure de femme agenouillée, — « la Gloire des princes », — et sur les quatre coins de la plate-forme supérieure sont ajoutés quatre petits anges pleurant et tenant les attributs du pouvoir temporel et spirituel du défunt.

C'est à partir du troisième dessin (fig. 3) que le projet du monument prend une autre forme et se rapproche de celle qui a été adoptée définitivement. C'est un cénotaphe mural, où la figure du défunt apparait pour la première fois. Le roi est représenté à demi étendu, appuyé sur son coude droit et offrant aux Cieux la couronne royale d'un geste large. Le sarcophage est flanqué de deux figures d'esclaves. Le dessin, exécuté d'une manière libre et sûre, parait avoir influencé le choix définitif de la composition. Dans un dernier dessin (fig. 5), on voit que l'artiste a modifié l'attitude du roi. Il apparaît non plus couché, mais agenouillé, tout en s'appuyant de son coude droit sur un amas de trophées.

Le monument, tel qu'il fut élevé en 1674, se retrouve sur une gravure, attribuée à J. Marot (fig. 5). Le bas-relief en bronze, représentant la bataille de Beresteczko, fut exécuté par J. Thibaut.

Pendant la Révolution, le monument a beaucoup souffert. La statue du roi, ainsi que le bas-relief, furent sauvés par Alexandre Lenoir et trouvèrent asile au Musée des Petits-Augustins. Tout le reste : sarcophage, esclaves, anges dans les nuages, etc., a été détruit.

Ce n'est qu'en 1824 qu'on a pu procéder à une restauration de la chapelle de Saint-Casimir. On a mis, à la place du tableau d'autel, représentant ce Saint, une statue de Coustou, figurant Saint François-Xavier, dont le nom fut donné à la chapelle. On a remis la statue du roi à son emplacement primitif, mais l'ensemble du monument ne put être reconstitué. Au lieu du sarcophage on a posé un socle rectangulaire, dans lequel ont été enchassés les bas-reliefs de Thibaut. Les débris des statues des deux esclaves ont été retrouvés sous terre, à l'occasion d'un aménagement du boulevard Saint-Germain. Ces fragments ont été transportés au dépôt du Musée Carnavalet et de là à un autre dépôt, appartenant à la Ville de Paris. Un projet récent de restaurer le tombeau dans sa forme originale a été abandonné.

L'Exposition « Frédéric Chopin, George Sand et leurs Amis ».

En été 1937, la Bibliothèque Polonaise a organisé une exposition « Frédéric Chopin, George Sand et leurs Amis » qui fut une commémoration de la rencontre du grand musicien polonais avec la célèbre romancière française, épisode bien choisi pour évoquer, à son occasion, les rapports artistiques et littéraires du romantisme français et polonais. Grâce au concours des bibliothèques et des musées polonais, français et étrangers, grâce aussi aux prêteurs particuliers, pour la plupart descendants de ceux dont les souvenirs ont été présentés à l'exposition, les organisateurs de celle-ci réussirent à donner au public un tableau à peu près complet et singulièrement évocateur du sujet. A côté d'un nombre considérable d'autographes, de manuscrits musicaux, de manuscrits, de romans, de gravures, de souvenirs, on pouvait admirer de nombreuses sculptures, toiles et dessins, dont plusieurs inconnus, qui faisaient revivre la brillante époque romantique. Ces souvenirs faisaient défi-



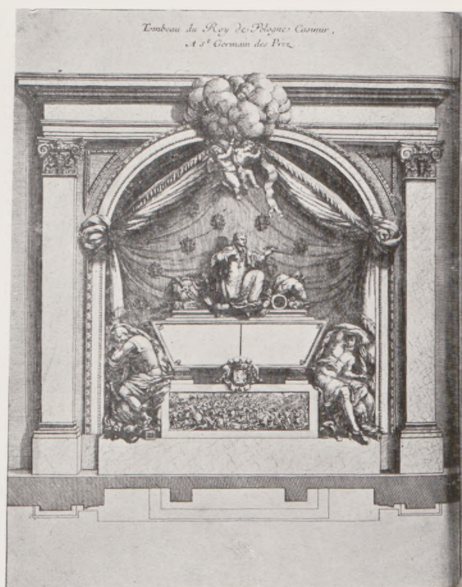
1. Premier projet. Archives Nationales à Paris.



2. Deuxième projet. Archives Nationales à Paris.



3. Troisième projet. Archives Nationales à Paris.



4. Le tombeau d'après la gravure attribuée à J. Marot.

Le tombeau de Jean Casimir à l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés, à Paris.



5. Variante du troisième projet. Archives Nationales à Paris.

6. Le tombeau de Jean Casimir, état actuel.
Le tombeau de Jean Casimir à l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés, à Paris.

ler devant nos yeux la vie intense des salons littéraires de Paris et de Nohan, avec toute une pléiade d'hommes éminents et une suite de faits des plus importants pour l'histoire de ces années 1830-1840.

L'historien de la peinture put y prendre connaissance de tableaux et de dessins de Delacroix et de Kwiatkowski inconnus jusqu'à ce jour, présentés pour la première fois, il pouvait aussi faire des études comparatives sur l'iconographie de Chopin, présentée à peu près au complet, que nous devons au pinceau, au crayon, au ciseau de Miroszewski, Delacroix, Ary Scheffer, Kolberg, Couture, Calamatta, Lehmann; Goetzenberger, Kwiatkowski, Bovy, Clésinger, Dantan, George Sand elle-même, enfin, à la technique de Daguerre qui nous a permis d'admirer dans trois daguerréotypes un Chopin pris sur le vif.

L'exposition a duré du 17 juillet au 30 novembre, les visiteurs particuliers et en groupes y furent très nombreux, on y a reçu un grand nombre de visites d'associations diverses, de groupements, d'excursions. A l'occasion de cette exposition, eurent lieu à la Bibliothèque Polonaise plusieurs soirées musicales et littéraires, dont : une conférence de M. Edouard Herriot, une causerie de M. Charles Oulmont, une réunion des « Amis de George Sand » avec une conférence de Mme Aurore Lauth-Sand, plusieurs concerts de M. Witold Małcuzynski, de Mlle Colette Gaveau, de Mme Jeanne-Marie Darré.

La Bibliothèque Polonaise a publié un catalogue « Frédéric Chopin, George Sand et leurs Amis. Exposition à la Bibliothèque Polonaise, Paris 1937 », in-8, 64 p. et 12 p. en supplément, 26 planches, et le poème de Cyprien Norwid « Le Piano de Chopin » dans la traduction de M. Joseph Pérard, in-4, 32 p. et 4 non numérotées, édition de luxe à tirage limité, avec deux eaux-fortes de Constantin Brandel d'après les dessins de Kwiatkowski et de Norwid lui-même, et un hors-texte.

BIBLIOGRAPHIE

Comte A. de Laborde. *Un philanthrope au* XVIe *siècle : Nicolas Houel, fondateur de la maison de la Charité Chrétienne.* La Société des Bibliophiles François, Paris, 1937. In-4°, 72 pages, 24 planches en phototypie.

L'ouvrage est consacré à la description et à l'analyse du Manuscrit de l'*Institution de la Maison de Charité Chrétienne,* conservé à Cracovie au Musée Czartoryski. Les vingt-deux grandes compositions peintes de ce Ms. ainsi que la reliure sont reproduites en phototypie sur des planches.

Après une bibliographie générale et une biographie de Nicolas Houel, l'auteur donne un catalogue raisonné des ouvrages de Houel et une étude sur l'Institution de la Maison de Charité Chrétienne. Suit une analyse détaillé du Ms. de Cracovie. Les peintures de ce Ms. ont été attribuées à Antoine Caron (qui a illustré un autre Ms. de Houel, l'*Histoire de la reine Artémise*) ou à François Quesnel. L'auteur signale ces deux noms sans se prononcer définitivement sur la question de l'attribution.

Michel Walicki. *La Peinture d'Autels et de Retables en Pologne au temps de Jagellons,* avec une introduction de *Pierre Francastel.* Bibliothèque de l'Institut Français de Varsovie, IV. Paris, 1937, Société d'Edition « Les Belles Lettres »; in-4°, XVI, 46 pages, LXVI planches en phototypie (150 illustrations).

Ce volume forme la suite à la première publication remarquable de l'Institut Français de Varsovie, consacrée au retable de Notre-Dame de Cracovie, de Guy Stoss (1). La préface de M. Pierre Francastel familiarise le lecteur français avec certaines particularités de la peinture polonaise de cette époque et situe cet art dans l'ensemble de l'art européen. M. Walicki, dans une étude pleine de mérite, présente cette époque de l'art polonais, étayée pour la première fois sur une profusion de documents artistiques. Il traite le vaste sujet en le partageant en chapitres suivants : 1. Première moitié du XVe siècle; 2. Les grands retables de l'école de Cracovie; 3. La peinture provinciale dans le troisième quart du XVe siècle : Petite-Pologne, Grande-Pologne et Silésie; 4. La peinture cracovienne du dernier quart du XVe siècle; 5. La peinture polonaise de la première moitié du XVIe siècle. Une annexe est consacrée à la question des peintres polonais à l'étranger.

Alfred Kuhn, *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart.* Berlin, 1937, Verlag von Klinkhardt und Biermann. In-16, 212 pages, avec 155 illustration dans le texte, 2e édition, revisée. Donne un aperçu général sur l'art polonais du XIXe siècle et sur l'art contemporain et, à la fin du livre, une bibliographie.

Le Bulletin d'Histoire de l'Art et de Culture, édité par l'Institut de l'Architecture Polonaise et de l'Histoire de l'Art de l'Ecole Polytechnique de Varsovie, a publié, entre autres, les études suivantes :

N° 1, p. 12-25. C. Filipowicz-Osieczkowska. L'authenticité du calice d'Antiochie et les sources de l'art chrétien primitif (texte français).

P. 28-51. M. Walicki. L'aspect primitif du portail de l'Abbaye de Czerwinsk (avec résumé français).

N° 2, p. 115-140. W. Tomkiewicz. Le tom-

(1) Th. Szydłowski, *Le Retable de Notre-Dame à Cracovie,* avec une introduction de Pierre Francastel. Paris, 1935. Publications de l'Institut Français de Varsovie.

beau de Jean-Casimir à l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés (avec résumé français).

N°s 3-4, p. 266-270. M. Walicki. Le nouvel aspect de la Collégiale à Tum (avec résumé français).

P. 271-278. K. Michałowski. Fouilles franco-polonaises au Tell-Edfou. Compte rendu des fouilles entreprises par une mission organisée en commun par l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire et l'Université Joseph-Piłsudski, à Varsovie (avec résumé français).

Sous le titre « Architektura Polska » (*Architecture Polonaise*), la revue « Architektura i Budownictwo » (*Architecture et Construction*) de Varsovie a édité un album de 112 pages in-4° richement illustré, dont la première partie est consacrée à l'architecture des siècles écoulés. Elle est précédée de trois études suivantes (textes polonais et français) : J. Zachwatowicz. Aperçu de l'histoire de l'architecture polonaise; M. Walicki : Les influences françaises dans l'architecture romane polonaise; W. Tatarkiewicz : Les influences françaises sur l'architecture moderne en Pologne (il s'agit du XVIII° siècle). La dernière partie, consacrée à l'architecture contemporaine, est précédée d'une étude de M. L. Niemojewski.

La revue mensuelle *Arkady*, paraissant à Varsovie, a consacré un numéro double, 11-12, et abondamment illustré à la grande Exposition des Arts et des Techniques de Paris.

EXPOSITIONS

Une *Exposition de la Peinture Française de Manet à nos jours*, organisée sous les auspices du Gouvernement français par l'Association Française de l'Expansion et d'Echanges artistiques, avec le concours du Musée National de Varsovie, a eu lieu au cours de février-mars 1937 dans les salles de ce Musée. Un catalogue, préfacé par M. Claude Roger-Marx et accompagné de 32 illustrations en phototypie, a été édité à cette occasion. Les tableaux exposés étaient prêtés par les Musées Nationaux du Louvre et du Luxembourg, ainsi que par des collectionneurs privés de Paris.

Un guide, destiné à familiariser le public polonais avec la peinture française de cette époque et ayant pour titre *Les Tendances principales dans la Peinture française moderne* (« Glówne kierunki w nowoczesnym malarstwie francuskim »), était composé par les soins de M. J. Starzynski (47 pages avec 2 illustrations et une bibliographie sommaire).

A l'occasion d'une exposition, ayant pour sujet l'*Histoire du Palais de Łazienki*, qui a eu lieu à Varsovie au courant de l'année 1837, un catalogue raisonné a été édité par M. Jerzy Szablowski, 56 pages et XL planches, reproduisant des plans, façades, divers projets d'architecture et vues du palais royal de Łazienki, à Varsovie.

Achevé d'imprimer le
6 Avril 1938, aux ateliers
des Presses Modernes,
Palais-Royal — Paris.

Le Gérant : Robert Baze.

LA FRANCE ET LA POLOGNE DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

Annuaire historique édité par la Bibliothèque Polonaise de Paris

SOMMAIRE du N° 1 JANVIER-MARS 1938

Monuments élevés en France à la gloire de Jean Sobieski, par M. Paul Vitry. - Une vue de Varsovie par Van Blarenberghe à la Bibliothèque de Versailles, par M. J. Żarnowski. - La Bibliothèque Polonaise de Paris, Section de l'histoire de l'art. - Bibliographie. 100 pages, 42 illustrations.

CATALOGUES DES EXPOSITIONS DE LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE

Catalogue des souvenirs du général Thadée Kosciuszko et du général Casimir Pulaski dans la maison de Washington à l'Exposition Coloniale de Paris 1931. Paris, 1931, in-12-o, 26 pp. (épuisé).

« Frédéric Chopin ». Catalogue de l'Exposition à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1932, in 16-o, 98 pp. (prix 10 frs).

« Sobieski, roi de Pologne, d'après les estampes de l'époque ». Catalogue de l'Exposition à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1933, in 16-o. 48 pp. (prix 5 frs).

« La Fayette et la Pologne ». Centenaire de la mort du général La Fayette célébré à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1934, in 8-o, 48 pp. (prix 5 frs).

« Deux siècles de gloire militaire, 1610-1814 ». Salle polonaise à l'Exposition au Musée des Arts décoratifs, Paris, 1935, in 16-o, 54 pp. (prix 5 frs).

« Frédéric Chopin, George Sand et leurs amis ». Catalogue de l'Exposition à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1937, in 16-o, 64 pp. (prix 10 frs).

LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

6, Quai d'Orléans, PARIS-IVe